

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO **7**
LIRE

NUOVA SERIE - 30 GENNAIO 1949

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume I

FASCICOLO 7

Anno II - 30
Gennaio 1949

Questo fascicolo contiene:

ANGELO NIZZA	
<i>Pagnol, il colore e lo schermo Stellini</i>	194
<i>Cinema-gira</i>	195
"CINEMA"	
<i>L'Innocente e il Produttore</i>	197
MICHELANGELO ANTONIONI	
<i>La pazienza del cinema</i>	198
ANDRÉ MALRAUX	
<i>Il film gioca col mito</i>	201
LUIGI CHIARINI	
<i>Cattivi pensieri sulla critica</i>	204
ROBERTO PAOLELLA	
<i>Pina Menichelli, padrona delle ferriere</i>	205
SERGIO ROMANO	
<i>Lettera dall'Inghilterra</i>	207
LO DUCA	
<i>Manon e Clouzot</i>	208
<i>Codice Hays</i>	210
F. DE ROBERTIS	
<i>"Libertas, Unitas, Caritas"</i>	212
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
<i>L'angelo delle mogli</i>	213
GLAUCO VIAZZI	
<i>Marcel: morto che parla</i>	214
L. D.	
<i>Tecnica di domani</i>	214
MARIO VERDONE	
<i>Cavalcanti vorrebbe fare un film sul ritorno del fascismo</i>	215
SERGIO SOLLIMA	
<i>I registi: Vittorio De Sica</i>	216
GASTONE TOSCHI	
<i>Retrospective: La lettera rossa</i>	218
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	220
LUIGI CAGLIÒ, L. P., M. V.	
<i>Biblioteca</i>	222
V. T.	
<i>Circoli del cinema</i>	223
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	224

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERRUCCIO FRAISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: viale Piramide Cestia, 21 - Tel. 583158
PARIGI: 5, boulevard de Latour-Maubourg, Paris VIII - NEW YORK: 166 West, 48th
Street, New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministr.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Marlene Dietrich nel suo più recente film "Foreign Affair",



Due tecnici sporcano di neve le scarpe di June Allyson, prima che venga girata una scena del film in technicolor « Piccole donne », rifacimento di quello che ebbe vivo successo parecchi anni fa. (Metro).



Una recente fotografia del regista di « Le diable au corps », Claude Autant Lara. Egli sta preparando un film tratto dalla commedia di Georges Feydeau « Occupe toi d'Amélie » e comincerà presto a girarlo.



Marcel Pagnol e Stellini nella cabina di proiezione durante la prima di « La belle meunière ».

PAGNOL, IL COLORE E LO SCHERMO STELLINI

LA PROIEZIONE del film *La belle meunière* di Pagnol, avvenuta ai primi di dicembre a Parigi, ha scatenato discussioni e polemiche.

Sono stati mossi appunti al soggetto, un « mélo » mediocre (Schubert in Provenza si innamora di una bella mugnaia e Tino Rossi, il protagonista, canta dei motivi con voce dolciastra); appunti al sistema: Pagnol aveva annunciato che il suo film era fatto a colori naturali al cento per cento. Ciò non è risultato alla proiezione. Perché?

Pagnol e i fratelli Roux — inventori del nuovo sistema di film a colori — hanno risposto. Il Rouxcolor, essi dicono, rappresenta un vero pericolo per la concorrenza che può scatenare. Già durante la lavorazione del film al Mulino della Collesur-Loup, il regista, Pagnol e i Roux ricevettero telefonate e lettere minatorie. E' poi risultato che i pezzi girati su pellicole di fornitura francese erano scadenti, mentre quelli su pellicole americane ottimi. Boicottaggio? I produttori affermano di sì.

D'altra parte essi erano sorretti e dagli elogi di Korda e di Zanuck, saliti al Mu-

lino nell'estate a vedersi i pezzi alla moviola, e dall'entusiasmo di Lily Pons, di Chevalier, di Boyer, che avevano fatto nella stessa epoca dei provini al Rouxcolor.

Confermarono Pagnol nel suo entusiasmo gli interventi dei produttori americani del Technicolor, i quali andarono a visitare i Roux nel loro piccolo primordiale stabilimento e ad offrir loro 500 milioni per accaparrarsi l'invenzione. Ecco perché *La belle meunière* fu presentato a Parigi con tanto « battage ». Se in parte cadde, lo si deve, dice Pagnol (che è soggettista, produttore e capitalista) alle scadenti pellicole usate e alle incertezze del primo esperimento, verso il quale la critica francese avrebbe dovuto guardare come a suo tempo guardò i primi esperimenti di film sonori e di pellicole a colori.

Che cos'è il Rouxcolor?

Si tratta di una quadrupla ripresa della immagine. Le quattro riprese ottenute rispondono a tre colori fondamentali « generatori »: rosso, azzurro e giallo, e ad un quarto, il verde, colore composto che ha però in natura un'importanza prepon-

derante. Il segreto del procedimento è in due obiettivi: il primo serve alle prese di immagini e analizza la luce scomponendola; il secondo, ne fa la sintesi alla proiezione. Il primo è composto di quattro giochi di lenti che frazionano il soggetto in quattro immagini di 16 mm.; il secondo è composto di filtri coloranti e selezionatori dei quattro colori: rosso, giallo, azzurro e verde; esso raggruppa le immagini sullo schermo e le colora.

I vantaggi del Rouxcolor, soprattutto nel campo pratico e commerciale, sono notevoli. Un film in Technicolor costa tre volte di più che un film in bianco e nero (*Cesare e Cleopatra* costò più di un miliardo e mezzo; *La belle meunière*, sia pure con i suoi difetti, fu realizzato con una spesa notevolmente inferiore a quella di un medio film in bianco e nero). Un film girato in Rouxcolor dovrà essere proiettato collo stesso sistema, ma l'obiettivo per la proiezione comporta per i proprietari di sale una

spesa minima: 50 mila franchi.

A un mese di distanza dalla « première » parigina, la prima visione a Montecarlo ha avuto un molto maggior successo. Non già che qui si sia più indulgenti. Ma la proiezione, al teatro des Beaux Arts, è avvenuta adottando lo schermo Stellini, un'altra innovazione nel campo cinematografico. Lo Stellini è un nizzardo che vendendosi tutto ciò che possedeva da anni si è dedicato allo studio del film in rilievo. Per questo ha inventato uno speciale schermo di specchio che, pur non dando ancora l'impressione di rilievo, sottolinea la prospettiva delle immagini e conferisce loro una particolare luminosità, specialmente nelle scene di interni e in quelle notturne.

Pagnol ha proiettato *La belle meunière* sullo schermo Stellini. E il successo del Rouxcolor è stato incoraggiante.

Tre sale hanno finora adottato lo schermo luminoso: una a Tolone e due a Nizza (compresi gli studi della Victorine). Tale schermo ha il pregio di non disperdere i raggi luminosi, ma di rifletterli realizzando un risparmio del 50 per cento sul consumo normale di corrente delle sale comuni.

— Il Rouxcolor e lo schermo Stellini si completano, — ha affermato Pagnol.

L'accademico è in procinto di partire per l'America. Parte con le « pizze » della « bella mugnaia »; incontrerà i tecnici del colore, li persuaderà ad inserire nel loro « trust » mondiale i fratelli Roux e ad applicare il loro metodo. Quanto a Stellini, il cui schermo costa da tre a quattrocento mila franchi, si vede già giungere le prime ordinazioni: da Londra, da Ginevra, da Bruxelles.

— Coloro che ci vogliono male, — dice Armando Roux, — sbagliano se credono di poter puntare sulle nostre momentanee difficoltà per fermarci nella nostra strada. A partire da maggio, equipaggeremo coi nostri obiettivi ottanta sale cinematografiche al mese, senza chiedere un soldo ai proprietari. Non siamo lontani dal film sempre a colori, tutto a colori.

ANGELO NIZZA

Il mulino della Collesur-Loup, abitazione e teatro di posa del regista Marcel Pagnol.



Sono in lavorazione...

...i seguenti film: I pirati di Capri (Grandi Film Internazionali), in interni a Roma, regista G. M. Scolese, supervisore l'Immer, interpreti: Louis Hayward, Mariella Lotti, Alan Curtis, Mikhail Rasumny, Massimo Serato; Cielo sulla palude (ARX). Cielo sulla palude è stato cominciato in questi giorni a Cinecittà; soggetto, sceneggiatura e regia: Augusto Genina; operatore: Aldo (già con Visconti per La terra trema); interpreti principali: Rubi D'Alma, Ines Orsini, Mauro Matteucci, Giuseppe Marletta, Viglione Borghese. Gli esterni saranno girati a Nettuno, Fondi, Orbetello e Focine.

Gianni Franciolini...

...comincerà presto Anselmo ha fretta, soggetto di Cesare Zavattini. Questo film sarà prodotto per la Lur da Baccio Bandini.

Udine è la città...

...che detiene il primato di frequenza nei cinematografi. Secondo recenti statistiche, i suoi abitanti vanno al cinema 42 volte all'anno. La media annua, per i capoluoghi di provincia, è di 24 biglietti per abitante.

Chiediamo...

...venia ai nostri lettori di avere, per un'erronea informazione, annunciato terminato il film Core ngrato. In realtà, il film è stato sospeso (e sinceramente dato il genere, non ce ne dispiace). Cogliamo l'occasione per rilevare quale ardua impresa sia tener dietro alla nostra produzione che, salvo pochi casi, trascura il servizio informazioni, pronta però a protestare contro la stampa che non si occupa del cinema italiano. Una volta, tale servizio era accentrato dalla Direzione per la Cinematografia. Non potrebbe l'A.N.I.C.A., Associazione dei produttori, organizzare qualche cosa del genere? Il beneficio, tutto sommato, sarebbe proprio dei produttori.

Con una dozzina di feriti...

...fra le comparse, durante alcune scene movimentate girate vicino a Roma, si è praticamente conclusa la ripresa del film Il principe delle volpi, diretto da Henry King.

Fabrizi è tornato...

...a Roma e, quantunque in Argentina si parli di progetti che lo riguardano, sembra che non abbia alcuna intenzione di muoversi nuovamente. A qualcuno che gli ha domandato come si sta in Argentina, Fabrizi ha risposto: «Quando sono partito dall'Italia, m'hanno detto: Beato te! Quando sono partito dall'Argentina m'hanno detto: Beato te! Perciò, decidete voi...».

Nel campo del colore...

...si sta lavorando anche in Italia. A Roma si è costituita recentemente la Società Addicolor con lo scopo di fornire i

C I N E M A G I R A

mezzi tecnici e finanziari necessari all'applicazione del brevetto Cristiani-Mascherini. Gli esperimenti per l'utilizzazione pratica di questo brevetto sono già in corso, ma solo in primavera ne saranno presentati ai tecnici e al pubblico i primi risultati concreti.

Nel luglio del '47, Maria Michi...

...giunta a Rapallo con un biglietto di andata e ritorno, decise di trattenerci e chiese il rimborso della metà del biglietto. Ne nacque una vivace discussione col sottocapostazione di Rapallo. Il sottocapostazione si ritenne offeso da alcune espressioni dell'attrice e la citò a comparire in giudizio. E la Michi, in questi giorni, si è vista condannare, «per oltraggio a pubblico ufficiale», alla pena di 4 mesi e 20 giorni. Col beneficio, però, della condizionale e della non iscrizione.

È il momento...

...di Macario, Totò e Taranto. I produttori se li accaparrano a suon di milioni e cercano disperatamente soggetti che rispondano a due condizioni: 1. che siano adatti a uno dei tre; 2. che costino poco. Per Macario, intanto, Steno, Monicelli, Benvenuto e Borghese stanno sceneggiando. Si stava meglio

prima, produzione Lur, regia di Borghese.

La Mostra di Venezia...

...si svolgerà dal 12 agosto al 1° settembre. Così ha stabilito la Commissione incaricata di organizzare la Mostra stessa. Elio Zorzi ha presentato le dimissioni da direttore della Manifestazione e, al suo posto, è stato nominato Ottavio Croze che ricopri la stessa carica in passato. Si è stabilito di limitare al massimo il numero dei film ammessi, seguendo il criterio di non presentare giornalmente più di due film. Le visioni serali saranno riservate alle Nazioni «grandi produttrici», quelle pomeridiane alle Nazioni «piccole produttrici», le quali, però, avranno a disposizione anche due visioni serali per film di particolare valore artistico. La giuria sarà internazionale e formata di esperti, cinque italiani e quattro stranieri. Abolite le visioni speciali per i giornalisti. (Sul delicato problema organizzativo della Mostra di Venezia, Cinema vi farà un ampio commento).

Rossellini è in...

...America allo scopo, a quanto si dichiara, di trattare con Ingrid Bergman la sua partecipazione a un film che si

svolgerebbe in un'isola vulcanica dell'Isola meridionale e che dovrebbe rappresentare l'ascesa d'una donna dall'abiezione della materia alla fede in Dio. In realtà, pare che sia in America per appianare alcune difficoltà dato che, secondo l'Agenzia Telegraph, la Bergman avrebbe chiesto il 40 per cento degli utili netti del film. Dovendosi aggiungere il 25 per cento chiesto da Rossellini, i produttori nichiano e il progetto rischia di tramontare.

Luigi Barzini Jr...

...è l'autore del soggetto Petrolino in Italia che la Lur, in unione con una nota Casa inglese, vorrebbe fare interpretare ad Alida Valli e a Cary Grant. Sceneggiatura di Fellini e Pinelli; regia di Mario Camerini.

Fallito, dopo aspre divergenze...

...l'accordo con Carné, l'Universalia avrebbe intenzione di far dirigere Euridice a Jean Renoir il quale in estate sarà libero dagli impegni con Hollywood.

"Non mi piace"...

...ha dichiarato, a proposito di Ladri di biciclette, Luigi Bartolini autore del romanzo da cui Zavattini ha tratto il soggetto del film. In un articolo pubblicato su L'italiano, settimanale di ispirazione democristiana, Bartolini scrive che «tutto il soggetto manipolato dallo Zavattini è sbagliato e di nessun interesse». «Secondo il film di De Sica — scrive ancora — in Roma sono tutti ladri o tale bernoccolo si risveglia alla prima occasione. Testi assurdi e psicologicamente senza analisi... È un film che manca di un sia pur minimo intreccio». Dopo aver insistito sulle incongruenze della rielaborazione del suo romanzo, rielaborazione di cui fu tenuto completamente all'oscuro, Bartolini prosegue: «Il De Sica non è un grande regista. L'hanno montato da anni, ma, secondo me, è più un portatore, più uno che ha saputo farsi portare, che non un genio del cinema».

In una intervista pubblicata dallo stesso giornale, De Sica ha risposto secco che a lui «non importa niente che il film non piaccia al signor Luigi Bartolini». Sostiene inoltre che Bartolini, firmando il contratto, ha accettato qualsiasi totale e radicale trasformazione del suo libro. «A me non interessa minimamente — ha detto ancora De Sica — il giudizio del signor Bartolini sulla mia attività di regista e sul mio film. Fra me e il signor Bartolini non ci sono rapporti di sorta, se non quello di avere egli prestato un titolo al mio film». Rispondendo alla affermazione che Ladri di biciclette non interessa, così com'è,



Sotto le mani del truccatore, Fredric March prende le sembianze di Cristoforo Colombo. L'attore interpreta infatti un film sulla vita del grande navigatore: «Christopher Columbus», diretto da D. MacDonald.



Dalla "gay samba sequence" del film « Wedding Bells »: film interpretato da Diana Dors e diretto da Ken Annakin per Arthur Rank.

il pubblico italiano, De Sica ha precisato: « A Roma, in prima visione, Ladri di biciclette ha incassato venti milioni. A Bologna ha dato scacco matto a tutti i film americani, facendo incassi quattro volte superiori alla media degli incassi soliti. Così è stato pure a Firenze. Nell'Italia meridionale ha raggiunto il massimo degli incassi. A Torino, in prima visione, non ha avuto l'esito che speravamo perché lassù il film è uscito senza la minima preparazione, senza pubblicità, per un errore dovuto all'Amministrazione della Società distributrice. A Napoli e a Milano ancora non è andato... Quindi, nessun disinteresse da parte degli italiani a questo film che la critica ha giudicato come tutti sanno ».

Intanto De Sica sta preparando un nuovo film Totò il buono, su soggetto di Zavattini.

SPAGNA

Per ordine...

...della Direzione Generale della Cinematografia e del Teatro si è costituita la « Cámara de Directores Cinematográficos ». Essa dovrà, fra l'altro, dare il suo parere « esclusivamente te-

cnico, artistico o letterario » sui soggetti che le saranno sottoposti dalla Direzione Generale per la concessione del permesso di realizzazione, e sui ricorsi presentati dai produttori che abbiano avuto rifiutato tale permesso sempre per ragioni di carattere tecnico o artistico. Potranno far parte della « Cámara » i registi di film di lungo metraggio che abbiano ottenuto il primo premio in manifestazioni ufficiali nazionali o internazionali.

FRANCIA

Il settimo premio Delluc...

...assegnato da una giuria di 21 giornalisti, è stato attribuito a Parade du Temps Perdu di Noël-Noël e Jean Dréville. Durante i tre scrutini sono stati in gara anche i seguenti film: Le point du jour, Les paysans noirs, Le silence de la mer, La danse de mort, Noces de sable e Les parents terribles. I sei premi precedenti erano stati attribuiti, come abbiamo già pubblicato, a Les bas-fonds di Jean Renoir (1936), Le puritain di Jeff Musso (1937), Quel des Brumes di Marcel Carné (1938), Espoir di André Malraux (1945), La bel-



Pietro Germi, il significativo regista di « Il testimone » e di « Gioventù perduta », mentre gira il promettente film « In nome della legge ».

le et la bête di Jean Cocteau (1946), Paris 1900 di Nicole Vedrès (1947).

Lo sbarco anglo-americano...

...in Africa del nord sarà rievocato nel film Franklin arrive, soggetto di Jacques Rémy, regia di Jean Dréville.

La vita di Van Gogh...

...sarà portata sullo schermo da una produzione associata 20th. Century-Fox-Paul Graetz (il produttore di Il diavolo in corpo). Il film sarà girato in francese su soggetto di Jean Aurenche.

Anche Henry Jeanson...

...passa dal campo della sceneggiatura a quello della regia. Sta infatti preparando Lady Panama che avrà come interpreti principali Suzy Delair e Louis Jouvet.

Il pugiliere Marcel Cerdan...

...sarà il protagonista di un film tratto dalla sua vita: L'Homme aux mains d'argile, soggetto di Marcel Rivet, regia di Léon Mathot.

Si parla...

...di un adattamento moderno del Don Chisciotte, su soggetto di Jacques Rémy. Regista: Jean Delannoy.

Corinne Luchaire è riapparsa...

...a Parigi alla seduta d'inaugurazione d'un nuovo circolo cinematografico che si chiama « Objectif 49 ». Erano presenti i più noti registi francesi. Mancava Duvivier il quale sta preparando una nuova versione di Prigione senza sbarre, film interpretato dalla Luchaire all'età di 17 anni. Duvivier lo ha rivisto in questi giorni e, a proposito della Luchaire, ha detto a Jeanson: « Era veramente una rivelazione. E ciò appare anche più chiaro a distanza di dieci anni. Ah, se potessi trovare una attrice come lei per il mio prossimo film!... Comunque, è triste... ». Ma quest'ultima frase si riferiva alla storia della Luchaire...

GIAPPONE

La Shochiku K.K....

...sta riordinando la sua organizzazione e la messa a punto degli stabilimenti di Tokio e di Kioto. Pur lavorando in condizioni precarie, essa ha realizzato ben 43 film nel 1948 e conta, nel 1949, di realizzarne 50.

RUSSIA

Sono in preparazione...

...tre grandi film sulle tre battaglie di Stalingrado, Leningrado e Berlino, due film biografici e due film che trattano dei problemi della nazionalità. Nel corrente anno saranno inoltre realizzati numerosi documentari in Armenia, Moldavia, Ungheria, Albania e nelle regioni degli Urali e del Volga.

Gli attori principali...

...guadagnano attualmente dai 5 ai 10 milioni di lire italiane all'anno, con premi supplementari di 10 milioni per coloro che ottengono la qualifica di « Arti-

sta meritevole della Repubblica ».

JUGOSLAVIA

Il film più impegnativo...

...del 1948 è stato Verso la vittoria, dal libro dello scrittore Oscar Davitcho che ha vissuto molto tempo sui monti coi partigiani greci del Generale Markos di cui, appunto, tratta.

AUSTRIA

L'opera filmata...

...ha acquistato proseliti in Austria. Il Teatro dell'Opera di Vienna ha preso accordi con la Wiener Film-Produktion e la London Film per la realizzazione cinematografica de Le nozze di Figaro di Mozart.

CECOSLOVACCHIA

I premi di Stato...

...per il settore del cinema sono stati assegnati a F. A. Dvorak e Zdenka Infeldova per il soggetto e la sceneggiatura col film Villaggio di frontiera; a Irti Krejčík per la regia dello stesso film; al prof. A. M. Brousil per l'eccellente lavoro svolto nel campo dell'estetica e della drammaturgia cinematografica; al compositore Irti Eruka per la creazione d'un nuovo stile musicale.

STATI UNITI

A chi andrà...

...il Premio Oscar per la migliore attrice? Il Cinema Rivoli di Broadway ha preso l'iniziativa di una petizione perché sia assegnato a Olivia de Havilland, interprete di The Snake Pit. Il pubblico può firmare la petizione nell'atrio del cinema.

Teresa Wright...

...ha rifiutato di collaborare al lancio di Enchantment e Samuel Goldwyn si è arrabbiato e l'ha licenziata. Goldwyn ha dichiarato che è ora di finirla con la storia degli attori che, se non partecipano agli utili, si disinteressano del successo commerciale del loro film: « Sono stanco di quello che succede qui, dove la gente non ha rispetto per la Società che le dà lavoro e denaro. Bisogna che Hollywood impari a diventare saggia ».

Un vecchio caro gentiluomo...

...ci ha lasciati: Sir Charles Aubrey Smith. Aveva 85 anni e aveva fatto il suo debutto cinematografico nel 1915 col film Builder of Bridges. Sarebbe lungo elencare i film cui da allora ha partecipato nel tipico ruolo di burbero benefico. Aveva appena terminato Piccole donne e si stava preparando a interpretare La saga dei Forsyte.

Statistiche della televisione...

...negli Stati Uniti sono in funzione 37 stazioni trasmittenti distribuite in 21 città, e oltre 600 mila apparecchi riceventi. Per il 1949 è prevista la vendita di un milione e mezzo di apparecchi riceventi. Dieci ditte commerciali hanno stanziato per la pubblicità attraverso la televisione, un bilancio complessivo di 4 milioni di dollari.

NUOVA SERIE

30 GENNAIO

1949

CINEMA

7

L'INNOCENTE E IL PRODUTTORE

SI PARLA molto di unione economica tra Roma e Parigi, di unione doganale per cominciare, di accordi tra industrie complementari, ecc., per finire a una lontana unità super-nazionale. Il tutto è nascosto da una cortina brumosa, ove gli esperti manovrano dottamente cifre e aggettivi. Il cinema stesso non riesce a lanciare quattro proposte senza arenarsi nei decreti o nei coefficienti degli esperti.

Per essere chiari, cominciamo con un apologo d'occasione, a due personaggi, che chiameremo l'Innocente e il Produttore.

« L'Innocente alzò la testa dal quaderno coperto di cifre.

— Che direbbe, — disse al Produttore emerito ma preoccupato. — Che direbbe se un colpo di bacchetta magica cambiasse i 4000 cinematografi di cui Lei può disporre in 8000, 9000, 10.000 e magari 15.000 sale?

Il Produttore emerito ma preoccupato fece una smorfia, credendo di ridere con arguta finezza:

— I miracoli son finiti, — mormorò, — dal tempo in cui Méliès è morto, e da quando la nostra firma non è onorata nelle banche che a condizione di aver versato dei fondi.

— Cosa direbbe Lei, — incalzò l'Innocente con cattiveria irragionevole, — d'un cinema che in dieci anni avesse prodotto le opere seguenti: *Quai des Brumes*, *Les enfants du paradis*, *Le corbeau*, *Caccia tragica*, *Gioventù perduta*, *Il testimone*, *Quattro passi fra le nuvole*, *Goupi-mains-rouges*, *Un giorno nella vita*, *Le silence est d'or*, *Roma, città aperta*, *Farebrique*, *Vivere in pace*, *Le diable au corps*, *Les visiteurs du soir*, *Uomini sul fondo*, *La sinfonia pastorale*, *Sciucià*, *Un'avventura di Salvo Rosa*, *Ossessione*, *Paisà*, *Antoine et Antoinette*, *Sotto il sole di Roma*, *Ladri di biciclette*, *Manon*, *Le point du jour*? La prego di notare che cito una fila di film, senza capo né coda, man mano che me ne ricordo i titoli.

Il Produttore si asciugò la fronte col suo fazzoletto profumato e lucidò quindi le sue lenti come per dominarsi.

— Basta, — disse infine all'Innocente. — Crede forse che non abbia già abbastanza seccature per crearmi dei crucci supplementari d'ordine speculativo?

L'Innocente credette che il Produttore alludesse ai suoi affari. La parola « speculativo » era in verità assai strana sulle sue labbra.

— Ma non si tratta affatto di speculazione, — replicò dunque l'Innocente. — Si tratta di vivere, di salvare la sua produzione, di far lavorare molta gente, d'evitare d'essere più o meno colonizzati... Per me si tratta pure d'altro. Ma Lei: vuol continuare a fabbricare dei film a cento milioni ben certo di non ritrovarne che una cinquantina?

Il Produttore divenne pallido.

L'Innocente sfogliò il suo quaderno come per trovarvi nuove forze.

— Mi ascolti, mio caro Produttore dal felice avvenire. Le è successo mai di pensare perché abbiamo una frontiera tra l'Italia e la Francia? Perché abbiamo nei due paesi un esercito di impiegati che passano il loro tempo a incollare dei francobolli demaniali, a misurare, pesare, perquisire, strangolare e rendere impossibile l'attività più innocua?

« Perché nessuno ha il coraggio di dire ad alta voce quel che ognuno mormora tra di sé, cioè: basta una buona volta... »

« Per limitarci al cinema, i due paesi insieme disporrebbero di circa 15.000 sale, e magari un po' più. Il che non raddop-

pia il rendimento dei nostri film, ma ne copre una larga parte.

« In materia di pellicola, di teatri di posa, di tecnici, di registi, di luce, l'insieme costituisce un totale di primissimo ordine. Se le due produzioni si arricchiscono insieme, le migliori teste del cinema saranno attratte da Roma e da Parigi.

« Se le due produzioni dispongono insieme d'iniziativa audace e di milioni, potranno insieme comprare in America qualche centinaio di sale, il che è relativamente facile quando si sa che appena un quinto appartiene a « circuiti » organizzati... Potremo infine parlare con il nostro illustre e generoso amico Eric Johnston da pari, su un piano di onesta reciprocità...

— ...e non già, come adesso, — continuò il Produttore, — sulla base d'un calcio nel sedere per ogni film americano venduto ai nostri distributori. Tutto questo è carino. Ma chi firmerà, due buoni decreti, nella penisola e oltralpe?

— Niente decreti, di grazia, — urlò l'Innocente come se un aspide l'avesse morso. — Non si rende conto che anneghiamo nei decreti? Un poco d'audacia, qualche firma tra gente dello stesso mestiere, un lavoro intenso: non occorre altro.

— Ma Lei non ha fatto cenno, — disse il Produttore messo in vena, — della produzione britannica, dei cinematografi svizzeri, belga, portoghesi, spagnoli e tedeschi; domani...

— Il discorso toccherebbe sponde troppo lontane. Basti dire che in Europa si è maturi per seguire ogni buon esempio d'unità continentale. Lavorate insieme, italiani e francesi, e vedrete che le altre nazioni vi imiteranno.

« Guardi quel che l'Universal è riuscita a mettere insieme in un anno: Becker, Blasetti, Bresson, Carné (una lite, ma insomma...), Clair, Claudel, Clouzot, Lindtberg, Salacron e Visconti nello stesso programma. Una cosa simile sembrava impossibile, eppure non è che un precedente.

Il Produttore sorrise di beatitudine, ma rimbrunì e si passò le mani tra i capelli d'un'aria seccata:

— E i politicanti? E l'erario? E le tasse?

— Lei parla come uno schiavo dei paesi totalitari, — replicò duramente l'Innocente. — Lei parla dei politicanti come se il loro potere fosse di diritto divino. Ma è a Lei e ai suoi simili che appartiene il diritto di scacciarli, se vi dispiacciono. Non dimentichi mai che Lei è un uomo libero. In Italia, come in Francia, si è capaci di ben utilizzare la collera popolare... D'altronde, questo non La riguarda. Il suo compito è di lavorare, aprire dei mercati, salvarsi salvando il cinema dei due paesi. E' chiaro?

Il Produttore accese uno dei grossi avana che un abile distributore californiano gli spediva regolarmente per raddolcirlo e se ne andò canterellando la *Marsigliese* sul motivo di *Funiculà*. Orecchie sensibili vi avrebbero pure trovato qualche biscoma del *Tipperary*.

Non crediamo troppo nelle virtù degli apologhi, ma piuttosto nelle virtù dell'evidenza. Le due produzioni non devono affatto confondersi, ma sostenersi e scambiarsi interamente e senza riserve i propri mercati. Ciò significa che sarebbe possibile produrre in comune 200 o 250 film, con l'eventualità di ammortizzarli nel circuito dei due paesi.

Non dimentichiamo mai che, come ha detto Chiarini, il film è un'arte, e che il cinema è un'industria.

«CINEMA»

LA PAZIENZA DEL CINEMA



E' ACCADUTO poche volte che al cinema sia stata affidata una parte che lo impegnasse come dato di una realtà viva ed operante, che gli sia riconosciuta quella nobiltà, quella serietà che si chiede generalmente a un elemento ispiratore, che abbia eccitato insomma la fantasia di uno scrittore, di un pittore o di un musicista. E non è facile scovarne la ragione. Si potrebbe, come si fa di solito in questi casi, incolpare la giovane età del cinematografo, non ancora entrato nella coscienza degli artisti e degli uomini di cultura; o almeno non ancora entratovi con quella baldanza con cui ha investito l'animo della gente comune, ed è in parte vero.

Ma c'è dell'altro. C'è una riluttanza tutta speciale che nascendo da una concezione astratta dell'arte disconosce al cinema non soltanto una validità artistica, ma anche una sua consistenza umana che giustifichi un'attenzione meno superficiale di quella del comune spettatore. Non alludo agli scrittori o letterati che disprezzano il cinematografo: Duhamel, Moravia, Jaspers, Huizinga, Tilgher, Doumic, Monelli e persino Anatole France parlarono del cinema in termini davvero sconcertanti. A costoro risponde con tranquillità chiarezza Benedetto Croce nel suo articolo su *Bianco e Nero* n. 10 (Dicembre 1948), e del resto tutti sono liberi di esprimere un'opinione. Mi limito a constatare che mentre scrittori, poeti, musicisti, architetti e via dicendo sono comunemente gli eroi di romanzi, drammi, opere liriche od altro, gli uomini di cinema non sono presi in considerazione se non come gente eccentrica e salottiera; anzi, il cinema serve appunto ai più convenzionali per caratterizzare un personaggio o un ambiente frivolo. E di una situazione caotica e farsesca, che cosa si dice?: « Che cinematografo! ». Ricordo la frase con cui fu accolto un mio conoscente in caserma, anni fa. Richiestogli che attività svolgesse nella vita civile, egli rispose che si occupava di cinematografo; e l'altro, un furiere occhialuto e sergente dalla testa ai piedi, con tono ironico: « Ah, cinematografo!... Te lo daremo noi, il cinematografo! ».

Il recondito e generico rancore di questa risposta, è abbastanza significativo. C'è una retorica ormai: la retorica dell'anticinematografo. Ed è, come tutte le rettoriche, un fatto di origine romantica. Nei più è radicata la convinzione che il mondo del cinema sia il regno del peccato e della corruzione e che la sua gente non abbia altri intenti che quelli di un effimero godimento materiale: che manchino insomma al cinema quella complessità e profondità sentimentale, quindi umana che sole potrebbero conferirgli un tono più elevato. In sostanza, le poche sciarpe gialle o gli stivali di qualche regista o sceneggiatore, le loro amanti più o meno ufficiali, hanno rovinato la reputazione del cinematografo.

Eppure mezzo secolo è passato, e non si



Una allegoria viva e inquietante del pittore Salvador Dalí: « Art of cinema: blonde is attracted by telephones, tentacles of Hollywood ».



Un brutto quadro che potrebbe intitolarsi: « Come un incompetente immagina un teatro di posa ». L'autore è l'americano Thomas H. Benton.

può dire che nel complesso dei valori spirituali che nel frattempo si sono agitati, il cinema sia rimasto in sottordine. Specie nell'ultimo ventennio, e durante l'ultima guerra, la sua risonanza, la sua importanza è venuta sempre crescendo, al punto che sarebbe maturo ormai uno studio rivolto a determinare la posizione del cinema, le responsabilità ed i meriti, nell'ambito non solo del costume ma anche della cultura e più in generale dello spirito, dove forse più interessanti sarebbero i risultati.

Per ora limitiamoci ad un esame più modesto, dal quale ho preso le mosse. Quante sono le opere d'arte ispirate al cinematografo? Poche. Sì, spesso vediamo citazioni di questo genere: «Ma Rosa ed Edoardo, essendo figli della loro epoca, si decisero per un grande cinematografo, non molto lontano... In quella penombra vasta, soffice, ovattata, seduti molto vicini, essi si sentirono comodamente soli. Sedevano accosto, quasi nella stessa poltrona, e dinnanzi a loro stava la gigantesca, magica vetrina dello schermo. In un teatro, o ad un concerto, essi sarebbero diventati parte del pubblico, sarebbero stati costretti a rinunciare a sé stessi, ma non c'è una coercizione di questo genere — ce n'è solo uno scampolo — nel cinema, che, se ti trovano solo, ti lasciano solo; ma se, come accade spesso, ti trovano unità di coppia in estasi, non disturbano la tua estasi. E forse è per questa ragione che una serata al cinematografo è di rado una rovina e una causa di malumore come è di rado, forse mai, uno spettacolo glorioso». (J. B. Priestley: *Essi camminano per la città*). Ma sono citazioni che non interessano, se non per confermarci nell'opinione che il cinema è ancora per troppa gente una «magica vetrina» magica cioè irrealista, lontana da noi, insomma un passatempo. Chi oserebbe definire un romanzo, che pure dai più è letto allo stesso scopo e con lo stesso spirito, un «passatempo»?

Interessa e incuriosisce maggiormente una sommaria statistica delle opere nelle quali il cinema sia l'ambiente o fornisca i personaggi o determini il dramma. Ripeto, sono poche. Rarissime in poesia: una di Luigi Bartolini nella quale è ripetuto, più scherzosamente, il concetto di Priestley. Si intitola *Pellepellicola* e fa:

Pellepellicola,
tu me l'hai fatta:
tutte le sere,
le belle fuggono
da dolci strade
e a cataratta
via si rifugiano
che lupanare!
nel nero cinema
dove a seconda
del film che gira
una va in fregola
l'altra sospira:
(tal meccanismo
stupido è):
io preferisco,
con la compagna,
per la campagna,
fare del cinema
solo per me.

Un'altra è di Albert Valentin e non manca di pretese simboliste. E' una poesia che data dal 1927, ossia dai tempi del muto e del maggior entusiasmo per la settima arte, di cui si parlava come di una «moderna mitologia», ma non è per questo meno interessante. Si intitola «Screen».

Je m'élançe, je tombe, et me suive qui m'aime
Au sein de cette pure étendue où je vois
Que des ombres sans corps naissent de l'ombre même
Et tiennent aux regards un langage sans voix.

Comme j'entends son bruit de syllabes fictives
Et comme je me plais à leur muet concert
Depuis que, rapprochant toutes ses perspectives,
L'espace m'a reçu dans son filet désert!
Le réseau musical qui m'emporte et m'allège
A réfermé sur moi son piège en mouvement
Et je parcours un monde où chaque sortilège
Conspire, par surprise, à mon enchantement.
L'oeil est enveloppé d'un noir vocabulaire
Et reconnaît au fond d'un climat plus subtil
Mille aspects réfléchis dans un miroir solitaire
Où l'univers se fait soluble et volatil.
Une clarté fondue aux chairs obéissantes
Les conduit à travers cet empire mentales
Et les femmes, avec leur mains phosphorescentes,
Y font signe au plongeur habillé de cristal.
Elles sont, par la forme et le feu qui les ronge,
Par leur marche au milieu des jardins suspendus,
Elles sont bien les soeurs de ces belles du songe
Près de qui l'on jouit entre les draps mordus.
Mais, comme elles aussi, bientôt décomposées,
Le réveil les arrache à leur sort aérien
Et de leur vain rectangle où tournent des fusées,
Les détache d'un geste et n'en laisse plus rien.
Le jour peut, désormais, dissoudre ces visages,
Leur grave expression ne me quittera pas,
Car, absorbés par l'air, mêlés aux paysages,
Je les respire alors à chacun de mes pas.
J'emprunte à ces esprits mes passions sacrètes,
Et ne discerne plus leur penchants et les miens,
Je m'égare parmi ces figures abstraites
Et je suis le captif de mes anges gardiens.

Altre poesie sul cinema, non ne conosco. Né mi risulta che si sia scritta musica ispirata all'argomento; benché non sia da escludere che in America abbiano provveduto anche a questo. In pittura i pezzi forti sono un'allegoria di Salvador Dalí e un quadro di Campigli. Tra le allegorie daliane, per la verità, questa non è la più brillante (molto bella quella della danza), tuttavia, nell'ambito della concezione che la origina, è viva, inquietante. Senonché anche qui è la concezione che difetta. (Canti pure Lorca: «O Salvador Dalí dalla voce olivastria!... - Non lodo il tuo imperfetto pennello adolescente, - ma canto la ferma direzione delle tue frecce»). Se Hollywood oggi è ancora tentacolare per qualcuno, lo è per lettori dei giornali a fumetti. Migliore il Campigli, che s'intitola decisamente *La cinematografia*. Un altro quadro è di Thomas Hart Benton, americano, e per essere sinceri è un brutto quadro. Potrebbe intitolarsi: «Come un incompetente immagina il teatro di posa». Un singolare esempio di pittura ispirata al cinema ci è dato da Man Ray, un competente questa volta, ma surrealista più rigoroso di Dalí, così il suo *Admiration of the Orchestrelle for the Cinematograph* ha tutti i limiti, nessuno escluso, del genere a cui appartiene e insomma non rende alcun servizio al cinematografo. Rimangono da citare: un poetico disegno di Chagall raffigurante Charlot e, se proprio vogliamo, *La lanterna magica* del Magnasco, che non ha bisogno di commento.

In letteratura le cose vanno un po' meglio. Purtroppo, contro un gran numero di libri men che mediocri sta un limitatissimo numero di opere di qualche pregio artistico. Sono romanzi, racconti, e c'è persino un libro dadaista di Epstein. Dell'elenco che segue, per forza di cose ibrido e incompleto, Conrad, Pirandello, Morand, Alvaro, Eremburg, Hecht e Negri, Waughn e Flaherty fanno evidentemente gruppo a sé, per serietà ed importanza. Ma anche Kessel e Frateili, Meano e Brin, Rice e la coppia Kauffmann-Hart meritano una certa considerazione. Quanto agli altri, basti la citazione.

Alvaro, Corrado: *Cinema*, racconto. Nel volume *Incontri d'amore*.

Benson, Sally: *Gloria mundi*, racconto.

Brin, Irene: *Le immagini*, racconto. Nel vol. *Le visite*.

Conrad, Joseph: *Sabotage*, racconto.

Consiglio, Alberto: *Angela, ovvero la vita per il cinema*, romanzo.

D'Ambra, Lucio: *Il carro di fuoco*, romanzo.

Epstein, Jean: *Cinéma*, prose, versi, parole e lettere in libertà, dipinti, ecc.

Eremburg, Ilia: *La fabbrica dei sogni*, romanzo.

Eremburg, Ilia: *Tredici pipe*, racconto.

Feleki, Clara: *Pareti di cartone*, romanzo.

Frateili, Arnaldo: *Capogiro*, romanzo.

Gotta, Salvator: *Lo specchio dei sensi*, romanzo.

Hecht, Ben: *I Ate Actors*, romanzo.

Hecht, Ben: *Il piccolo pirata*, romanzo breve.

Hecht, Ben: *Questa pazza Hollywood*, romanzo.

Kauffmann e Hart: *Un giorno nella vita*, commedia.

Kelland, Clarence Budington: *Stand In*, racconto.

Kessel, Joseph: *Hollywood*, romanzo.

Janey, Russel: *Il miracolo delle campane*, romanzo.

Jarro (Giulio Puccini): *Le novelle del cinematografo*, racconti.

Jeanne, René: *Cinéma, Amour et Cie*, racconti.

Mandelstamm, Valentin: *Hollywood*, romanzo.

Marion, Denis: *Si peu que rien*, romanzo.

Meano, Cesare: *Mare sotto la luna*, romanzo.

Morand, Paul: *France la douce*, romanzo.

Negri, Ada: *Cinematografo*, racconto. Nel volume *Sorelle*.

O'Flaherty, Liam: *Il cimitero di celluloido*, romanzo.

Peverelli, Luciana: *Incantamento*, romanzo.

Peverelli, Luciana: *La regina senza corona*, romanzo.

Pirandello, Luigi: *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, romanzo.

Preston, Jack: *Heil! Hollywood*, romanzo.

Ramperti, Marco: *Votata alla gloria*, romanzo (sulla vita di Greta Garbo).

Ramperti, Marco: *Sette divi per una donna*, romanzo.

Rice, Elmer: *Viaggio a Puriglia*, romanzo breve.

Roma, Enrico: *La repubblica del silenzio*, romanzo.

Roma, Enrico: *Immagini per i sogni*, romanzo.

Rossi, Anton Germano: *Facciamo un film*, romanzo.

Salacrou, Armand: *Les Frénétiques*, commedia.

Schulberg, Bud: *Qu'est-ce qui fait courir Sammy?* (titolo tradotto dall'americano), romanzo.

Waughn, Evelyn: *Si gira Amleto*, racconto.

L'elenco non comprende, per ovvie ragioni, i romanzi dei giornali «a fumetti» e i romanzi gialli ambientati nel mondo cinematografico: gli uni e gli altri sono abbastanza numerosi ma il loro livello è troppo scadente per meritare una qualsiasi attenzione. Come si vede, non possiamo rallegrarci troppo: il cinema dovrà pazientare per molto tempo ancora e dovrà pagare ancora molti tributi alla cultura e alla società prima che queste si rassegnino a considerarlo fondamentale della nostra vita quotidiana.

MICHELANGELO ANTONIONI



Malraux definisce quello dei Nibelunghi un mito illustre. Da una inquadratura del film « Die Nibelungen », diretto nel 1924 da Fritz Lang.

IL FILM GIOCA COL MITO

E' INTERESSANTE leggere questo saggio di Malraux, soprattutto se messo in relazione a quanto scrive Michelangelo Antonioni nell'articolo che precede: La pazienza del cinema. Malraux, a differenza di molti altri intellettuali (citati o no da Antonioni), si avvicina al problema estetico del film con più serena obiettività. E' di per se stesso un fatto sintomatico e significativo che Malraux sia giunto ad affermare alcuni principi basilari, già ampiamente teorizzati da Pudovkin ed Eisenstein, da Balázs e Arnheim: e cioè l'invenzione del montaggio come specifico cinematografico e il film sonoro inteso non come una "perfezione" del muto, ma come "combinante possibilità di espressione del suono e dell'immagine" per ottenere nuovi contrappunti. "Il problema principale dell'autore di un film sonoro", scrive Malraux, "è di sapere quando i suoi personaggi debbono parlare". Le argomentazioni di Malraux sono però discutibili quando egli afferma che il cinema "gioca" con il mito, senza peraltro stabilire se questo "gioco" possa, nei casi migliori s'intende, diventare creazione. Ma, purtroppo, nonostante la felice intuizione accennata (non crediamo che egli abbia letto i teorici del film), Malraux arriva ad una conclusione scettica. "D'altra parte", egli dice, "il cinema è un'industria". Ricadiamo così nel solito equivoco. Il cinema è un'industria, d'accordo. Disse giustamente Chiarini: "Il cinema è un'industria il film è un'arte". Malraux è autore del film *Esprit*, Premio Delluc 1945. Il saggio che riportiamo, dal titolo originale *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, venne pubblicato nel 1940 dalla rivista *Verve* (numero 8).

SE GIOTTO, e anche Clouet, avessero viaggiato da un capo all'altro del mondo, tutta la pittura che avrebbero potuto vedere gli sarebbe sembrata, nonostante tutto, familiare. Tra loro e i pittori persiani e cinesi si sarebbe impostato senza fatica un dialogo. Per rappresentare le cose, essi si ponevano gli stessi problemi. Qualora Rubens e Delacroix avessero compiuto lo stesso viaggio, tutta la pittura incontrata gli sa-

rebbe sembrata arcaica e la loro sarebbe risultata incomprendibile ai pittori non europei; i loro mezzi di rappresentazione non erano gli stessi di questi ultimi. Cinesi e persiani ignoravano, e sdegnavano la profondità, la prospettiva, le luci, l'espressione. L'Europa e il resto del mondo avevano cessato di concepire allo stesso modo la funzione della pittura. A partire dalla fine del barocco, ci fu tra l'arte occidentale e tutte le altre, passate e presenti, una differenza fondamentale: le ricerche della pittura occidentale si svolgevano in un mondo a tre dimensioni.

Parecchie le cause. Nel mondo che aveva conosciuto solo rappresentazioni più o meno simboliche, il cristianesimo aveva introdotto la *rappresentazione drammatica*, prima sconosciuta. Il buddismo ha scene, ma non il dramma; l'America precolombiana ha figure drammatiche, ma niente scene. L'indebolimento stesso della cristianità, lungi dall'indebolire il senso occidentale del dramma, lo rafforzava; rafforzava nel medesimo tempo un senso più profondo di cui questo non è che una delle apparenze: quella coscienza dell'Altro, quel bisogno di rilievo, di volume, quel bisogno fanatico dell'Oggetto, essenziale all'Occidente e legato alla sua conquista politica del mondo. L'Europa sostituisce il rilievo all'unità del tono, la storia agli annali, il dramma alla tragedia, il romanzo al racconto, la psicologia alla saggezza, l'atto alla contemplazione: l'uomo agli Iddii. L'idea che noi oggi ci facciamo della qualità, qui non ci potrebbe che forviare: la più grande pittura contemporanea, anch'essa, è sovente a due dimensioni. Il problema non è d'ordine artistico. E' più profondo: riguarda la civiltà stessa, i rapporti dell'uomo col mondo. A uno dei poli dell'espressione umana si trovano il



« Le Million » (1931) di Clair è " il mito ringiovanito di Cenerentola ".

mimo, il danzatore cinese e giavanese, l'attore greco e i "nò" salmodianti sotto la maschera; all'altro, una parola apparentemente stenografata a tutti i mormorii della notte, un viso la cui sfuggevole espressione riempie uno schermo di cinque metri: il film.

La ricerca del movimento

Dal XIII secolo ai maestri barocchi, la pittura non ha cessato di perfezionare i suoi mezzi di rappresentazione. E dai primitivi ai barocchi, la pittura europea fu *nello stesso tempo* ciò che noi in essa vediamo è uno sforzo per rappresentare esseri e cose, scene narrative in particolare, nel modo più evocatore e persuasivo. Ma, alla fine dell'epoca barocca si verificò un fatto assolutamente nuovo nella storia della pittura: questa cessa di scoprire nuovi mezzi di rappresentazione del mondo. Essa diviene ciò che noi chiamiamo pittura, faccenda da artisti. Nessuna folla più sfilerà appassionatamente davanti a un quadro. Linee e colori diventeranno sempre più l'espressione di un mondo interiore. Mentre cresce la clandestina fioritura della pittura moderna, le ricerche di rappresentazione si pietrificano in un limosinare smanioso e assillante del movimento. Non era una scoperta « artistica » quella che doveva permettere il possesso del movimento. I cosiddetti atteggiamenti di anegati nel mondo barocco non costituiscono una modificazione dell'immagine, ma sono una successione di immagini. Non stupisce che un'arte tutta di atteggiamenti e di sentimenti, permeata di teatro, finisca nel cinema.

La distruzione dello "spazio fisso"

Nel XIX secolo, quando nasce la fotografia, la pittura occidentale abbandona formalmente due domini che le erano fino allora appartenuti: la rappresentazione dei sentimenti e il racconto. Essa ritorna pura plastica e spessissimo si limita nuovamente a due dimensioni. La « concorrenza allo stato civile » si esercita con la foto. Ma, per rappresentare la vita, la foto, che in trent'anni passa da un immobile primitivismo a un più o meno frenetico barocco, non fa che ritrovare, l'una dopo l'altra, tutti i vecchi problemi della pittura. Lo sforzo fatto durante quattro secoli per possedere il movimento, si ferma allo stesso punto tanto nel campo della fotografia quanto in quello della pittura; e il cinema, pur permettendo di fotografare il movimento, non faceva che sostituire una gesticolazione mobile e una gesticolazione immobile. Per continuare il grande sforzo di rappresentazione del barocco bisognava arrivare a rendere indipendente la macchina da presa della scena rappresentata. Il problema non stava nel movimento di un personaggio, ma nella successione dei piani. Esso non doveva essere risolto tecnicamente, me-

dante una trasformazione dell'apparecchio, ma artisticamente, mediante l'invenzione del montaggio.

La nascita del cinema come mezzo d'espressione (e non riproduzione) data dalla distruzione dello spazio fisso; dall'epoca in cui fu immaginata la divisione del racconto in piani e si pensò di girare una successione di istanti di una scena; di avvicinare la macchina, dunque di ingrandire i personaggi sullo schermo quando necessario, e di allontanarla; soprattutto, di sostituire al palcoscenico il « campo », lo spazio che sarà limitato dallo schermo, il « campo » dove l'attore entra, donde esce, e che il regista *sceglie* invece d'esserne prigioniero. Il mezzo di riproduzione del cinema è la fotografia mobile, ma il mezzo d'espressione è la successione dei piani.

E' dunque dall'indipendenza dell'operatore dall'oggetto che nacque la possibilità di espressione del cinema, che il cinema nacque come arte.

Il cinema sonoro non perfeziona il cinema muto

Il cinema sonoro doveva modificare i dati di questo problema. Non, come è stato detto, « perfezionando » il cinema muto. Il sonoro non è un perfezionamento del muto come l'ascensore non è il perfezionamento del grattacielo. Il grattacielo è nato dalla scoperta del cemento armato e da quella dell'ascensore. Il cinema moderno non è nato dalla possibilità di far sentire le parole dette dai personaggi del muto, ma dalle combinate possibilità di *espressione* dell'immagine e del sonoro. Fintantoché questo rimane nel campo della semplice registrazione fonografica, è ridicolo come lo fu il cinema muto fino quando rimase fotografia. Diventa arte quando il regista comprende che il nonno del suono cinematografico non è il disco ma la composizione radiofonica.

Contrappunto del suono e dell'immagine

La potenza espressiva dei suoni registrati, abbastanza debole nel disco e nella radio, diventò grandiosissima quando trovò nell'immagine il suo contrappunto. L'invenzione del rilievo non sarà, essa, che un perfezionamento, ma il cinema sonoro è, nei confronti del cinema muto, quella che la pittura è nei confronti del disegno. In principio, ci si rese così poco conto che il suono era un campo di espressione che il sonoro sembrò, né più né meno, riportare il cinema ai suoi inizi. Come i primi registi cercarono di fotografare le immagini del teatro, così il sonoro si affrettò a fotografare i lavori teatrali: il dialogo era assicurato, il metraggio conveniente, il risultato straziante.

Il problema del dialogo

Nei paesi dove era restato potentemente vivo — Russia, Germania, Stati Uniti —, il teatro chiamava il cinema da vent'anni. I grandi registi si sforzavano principalmente di costringere una commedia a divenire cosa diversa da un susseguirsi di conversazioni. Una commedia è gente che parla: tutto il genio di Meyerhold non tende che a suggerire un mondo intorno a quei discorsi. Discorsi intorno ai quali il film sonoro permetteva di mettere una vera strada e uno scenario fantastico, l'ombra di Nosferatu come il cielo e il mare. Di fronte alla minaccia del film sonoro, il fatto di non avere altri mezzi d'azione che la parola e il gesto, faceva del teatro, che vive esprimendo i sentimenti, un'arte mutilata quasi quanto il cinema muto. Un attore di teatro è una piccola testa in una grande sala. Vantaggio sconfinato; poiché, taluni istanti che il teatro non potè esprimere che col silenzio, lo schermo muto già li aveva popolati con l'infinita diversità del viso umano. E la dimensione dei personaggi sullo schermo permetteva all'attore di sfuggire all'inevitabile gesticolazione, a tutto ciò che la recitazione teatrale, per essere vista, deve conservare il simbolico. Confrontato con un buon film muto, era il lavoro teatrale che aveva l'aria di una pantomima. Nonostante il microfono (e a causa sua) la voce *rapida*, o bisbigliata del cinema è più vera di quella del migliore attore se recita in una grande sala. Il problema principale dell'autore di un film sonoro è di sapere *quando* i suoi personaggi debbono parlare. In teatro, non dimentichiamolo, si parla sempre.

Il cinema ritrova il mito

Dal suo puerile inizio, agli ultimi film muti, il cinema

sembrava aver fatto conquiste immense. Che cosa ha conquistato dopo? Ha perfezionato l'illuminazione e la narrazione, la tecnica pura: ma per quanto riguarda l'arte... Chiamo arte, qui, l'espressione di rapporti sconosciuti e convincenti tra gli esseri, o tra gli esseri e le cose. Il grande cinema muto non ha ignorato questo campo. Il cinema americano, seguito da tutti gli altri, si occupa anzitutto di perfezionare la sua potenza di distrazione e di divertimento (in quanto industria). Esso non è letteratura, è giornalismo. Ma, in quanto giornalismo, ritrova, volente o nolente, un campo da cui l'arte non può rimanere assente per sempre: il mito. E tutta la vita del cinema, da parecchi anni, consiste nel giuocare astutamente col mito.

Il primo sintomo di questo giuoco a rimpiazzare, è il rapporto tra la sceneggiatura e i "divi", maschi e femmine, femmine a preferenza. La "diva" non è, né da vicino né da lontano, un'attrice che fa del cinema. Essa è una persona capace di un minimo di talento drammatico e il cui viso esprime, simboleggia, incarna un istinto collettivo: Marlene Dietrich non è un'attrice come Sarah Bernhardt, è un mito come Frine. Gli uomini moderni inventano per i loro istinti storie successive, come i creatori di miti inventarono, l'una dopo l'altra, le fatiche di Ercole. I "divi" conoscono oscuramente i miti che essi incarnano, ed esigono soggetti capaci di continuarli. Il pubblico, a causa del primo piano, li conosce come non ha mai conosciuto gli attori di teatro. E la vita artistica degli uni si sviluppa in un senso inverso di quella degli altri: una grande attrice è una donna in grado di incarnare un gran numero di parti diverse, una "diva" è una donna in grado di far nascere un gran numero di soggetti convergenti.

Le pantomime, un tempo, attribuivano numerose avventure ai personaggi della commedia italiana. E gli appassionati del cinema sanno bene che, nonostante gli sforzi della sceneggiatura per particolareggiare i personaggi, l'attore domina tutto: come si vide Pierrot ladro, Pierrot impiccato, Pierrot ubriaco e Pierrot innamorato, si va a vedere la Garbo regina e la Garbo cortigiana, Marlene prostituta e Marlene spia, Stroheim a Gibilterra, Stroheim a Belgrado, Stroheim in guerra, Gabin legionario e Gabin ferroviere. Chaplin è l'esempio perfetto. Ho veduto in Persia un film che non esiste: si chiamava *La vita di Charlot*. I cinematografi persiani sono all'aperto; sui muri che circondano gli spettatori, gatti neri guardano seduti. Gli esercenti armeni avevano astutamente fatto il montaggio di tutte le brevi comiche di Charlot, e il risultato, un film lunghissimo, era sorprendente. Il mito appariva allo stato puro.

Miti moderni

Quello dei Nibelunghi è un mito illustre; il più grande successo internazionale di René Clair, *Le Million*, è il mito ringiovanito di Cenerentola; più sottilmente vi è il mito nel *Potemkin*, in *La madre*, nei grandi film svedesi, in *Caligari*, in *Der blaue Engel*; in tutto Charlot. Tra gli altri miti moderni, la giustizia nei suoi aspetti individuali e collettivi, e il sesso, sono lungi dall'aver esaurito la loro potenza. Il cinema si rivolge alle masse, e le masse amano il mito, per il bene e per il male. La guerra sarebbe sufficiente a dimostrarcelo, se volessimo dimenticarlo: lo stratego da caffè è un personaggio meno seguito di « colui che sa da fonte sicura che il nemico mozza le mani dei bambini ». Il giornalismo, dalle notizie false alle appendici, non mente che per mito.

Il mito comincia da Fantomas ma finisce al Cristo. Le folle sono lontane dal preferire sempre ciò che in loro v'è di meglio; tuttavia esse lo riconoscono sovente. Che cosa capivano le folle che ascoltavano le prediche di San Bernardo? Cose diverse da quelle che egli diceva? Forse; senza dubbio. Ma come trascurare ciò che esse comprendevano nel momento in cui questa voce sconosciuta penetrava nel più profondo del loro cuore?

Conclusione

D'altra parte, il cinema è un'industria.

ANDRÉ MALRAUX



Il mito moderno « allo stato puro »: il piccolo pellegrino ebreo Charlot.



Il mito di Lola-Lola in « Der blaue Engel » (1939) di Josef Sternberg.

CATTIVI PENSIERI SULLA CRITICA

AI REGISTI del cosiddetto neo-verismo è capitato di esser tirati da tutte le parti. Chi ha interpretato ed esaltato le loro opere alla luce del marxismo, chi invece, ne ha ricercato il riposto significato sulla scorta del tomismo. Senza pensare che quello che conta non è l'impostazione ideologica, ma il raggiungimento dell'espressione: il sentimento del mondo moderno, la sua tragedia, le sue contraddizioni assurti a valore universale sul piano della fantasia. L'arte, insomma, e non i sermoni o i discorsi.

DICEVA SCHILLER: « L'artista è veramente figlio del suo tempo; ma guai a lui se ne è insieme l'allievo o, peggio, il favorito ».

IL CASO più curioso è quello di un giovane, che su un noto quotidiano ha dato un'interpretazione, invero originale, dei film di Rossellini definendoli discorsi di condoglianze. Condoglianze ai romani in Roma, città aperta, condoglianze agli italiani in Paisà, condoglianze ai tedeschi in Germania anno zero.

Teoria necrologica passibile di impensati sviluppi, almeno fino a quando non sarà il pubblico a fare le condoglianze al neo-verismo.

SCRIVE SEMPRE lo stesso giovane che il cinema italiano d'anteguerra era costituito dalle belle case dell'Architetto Fiorini, dai telefoni bianchi, dalle collegiali innamorate, da « Colonnello non voglio pane... » ecc. E qui veramente è un po' meno originale perché il giuoco di sputare sul soffitto è diventato il "bridge" degli intellettuali. Sarebbe come dire che il cinema del dopoguerra è rappresentato dal Barone Carlo Mazza, La Madunella, Monaca santa, Totò al giro d'Italia, ecc. Sì, sarebbe lo stesso: ma nell'un caso e nell'altro non sarebbe onesto.

NELL'ANTEGUERRA da Sole a Ossessione, furono prodotti i film di Poggioli, senza telefoni bianchi e belle case; quelli di Castellani, formalisti fin che si vuole, ma opere serie e notevoli; quelli di Soldati, di Blasetti, di Camerini (Il Cappello a tre punte resta una delle migliori opere del cinema italiano), di Lattuada, dello stesso Rossellini e di de Robertis.

SE IL CINEMA italiano, allora, non ha avuto la risonanza che ha oggi, ciò è dipeso, oltre tutto, dal fatto che rimaneva chiuso in casa propria per via dell'autarchia, dei monopoli e di quelle invenzioni economiche che costringono la vita spirituale e culturale di certi paesi a restare isolata dal mondo. Tanto è vero che quando Quattro passi fra le nuvole è andato all'estero, ha avuto un enorme successo e molti critici stranieri, male informati, lo hanno esaltato come espressione del nuovo cinema italiano. Così mi pare sia successo anche a Le miserie del signor Travet di Soldati.

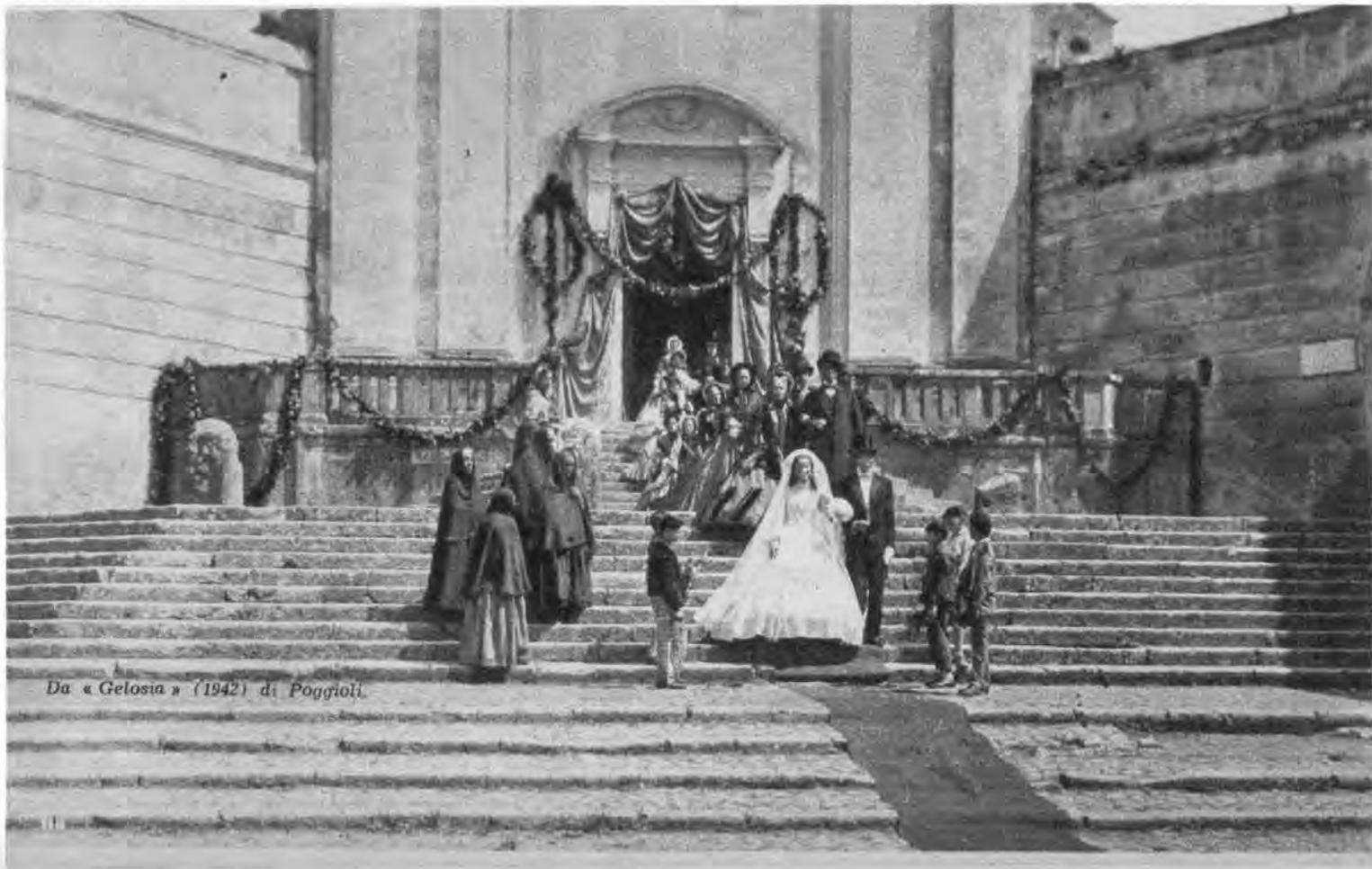
I GIORNALI hanno le loro esigenze, questo è certo, e il cinema è più argomento di spasso e di divago per i lettori che di meditazione. Non sarebbe male, però, che i direttori dei quotidiani pretendessero per la critica cinematografica lo stesso impegno che richiedono per la musica, la pittura, il teatro, la letteratura. E' vero che una rondine non fa primavera...

APPENA ACQUISTATO il primo volume dell'appendice all'Enciclopedia Italiana, l'ho aperto, come era naturale, alla voce « cinema ». La prima illustrazione che mi è balzata agli occhi è una inquadratura dell'ultimo film di Rossellini, non ancora completamente terminato, mi sembra: La macchina ammazzacattivi. Nella didascalia si legge: « Una inquadratura del film di Rossellini dal titolo provvisorio La macchina ammazzacattivi ». In un primo momento credevo fosse andato per isbaglio dentro il ponderoso volume uno dei tanti giornaletti illustrati di favole e novità, ma poi mi sono accorto che non era così. Evidentemente anche l'Enciclopedia, per essere « à la pap », il cinema l'ha preso sotto gamba.

DA UNA PUBBLICAZIONE così seria si aveva, invece, il diritto di pretendere una maggiore serietà. Ad illustrare questi dieci anni dal '38 al '48 dovevano esserci riprodotte inquadrature di film consacrati dalla critica e dall'universale giudizio del pubblico. Film di cui almeno il titolo si potesse considerare definitivo.

LA STESSA VOCE « cinema » sulla medesima Enciclopedia nella parte « Storia ed estetica » si chiude con una apocalittica visione degli obiettivi grand'angolari. Scrive l'estensore della voce, che con l'impiego avvenire dei nuovi obiettivi grand'angolari, sarà eluso il campo visivo e soppressa l'inquadratura. Su quali basi scientifiche poggi questa mirabolante profezia solo il professor Vasco Ronchi, massima autorità in materia, potrebbe dirci. Ma il professor Ronchi, probabilmente e giustamente, avrà qualcosa di meglio da fare.

LUIGI CHIARINI



Da « Gelosia » (1942) di Poggioli.

UN LUOGO COMUNE della storia del cinema, specialmente straniero è il preteso dannunzianesimo, sia pure esteriore e superficiale, del film muto italiano, che negli anni precedenti la guerra mondiale raggiunse la sua più tipica espressione, nei film interpretati da Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli. Dannunziano il film italiano viene definito soprattutto per la sua smaniosa e tenebrosa sensualità, che si pretende ispirata al romanzo e al teatro dell'autore delle *Laudi*. Ci siamo sforzati in altra sede di dimostrare la inanità di questo luogo comune, provando che la sua tesi è fondamentalmente arbitraria tanto sul piano cinematografico che su quello letterario. D'Annunzio non crea ma subisce, al pari di tutti gli artisti del tempo, un clima, un'atmosfera, uno stile, che non sono solamente italiani, ma indubbiamente fanno parte di una maniera di vivere che è quella europea e che abbraccia tutto il periodo che va dalla fine del secolo allo scoppio della guerra mondiale.

Quest'epoca che comprende la fine dello Ottocento e i 14 anni che la prolungano sino agli inizi del 900, può dirsi piuttosto ancora sotto il segno della suprema intemperanza romantica, la quale culmina con la frenetica apologia della individualità che è proprio della morale di Federico Nietzsche. L'esaltazione che tanto ci fa sorridere è dunque solamente il segno esteriore di questa « pienezza di vita », che sul piano mondano viene definito come « gioia di vivere ».

Dal punto di vista ideologico, questo tem-



Luigi Serventi, Pina Menichelli e Antonio Gandusio in «Il romanzo di un giovane povero» (1911).

PINA MENICHELLI, PADRONA DELLE FERRIERE

po è il tempo di tutte le utopie. La soluzione scientifica della vita esaltata nelle grandi esposizioni universali con al centro la Torre Eiffel e l'apparecchio di Lumière. Quella estetica concepita mediante la fusione di tutte le arti in un'arte unica secondo il sogno di Riccardo Wagner, quella politica identificata nella società delle Nazioni e, in attesa, col gran finale del ballo Excelsior. Utopia sovrana è quella dell'io. Filtrata attraverso il romanticismo diviene volontà di dominio. Zaratustra ha come compagni l'aquila e il serpe. L'allievo super-uomo Claudio Cantelmo nella *Vergine delle Rocce* dice: « Abolisci ogni divieto nel bene e nel male, ogni cosa diviene nobile attraverso la fiamma ». Vengono infine i super uomini del cinema i quali, invece dell'aquila e del serpe, portano il monocolo e le ghettoni. Le ghettoni lanciano bagliori infernali e il monocolo è la dannazione dei miopi mariti. Così sentenza Palmieri.

La dilatazione dell'io perviene all'enfasi. Ma ciò non solamente nel film e nella letteratura italiana. Il francese Bataille dovendo ricevere Eleonora Duse, mentre ha un po' di raffreddore, non osa presentarsi al suo cospetto e l'accoglie, nascosto dietro un paravento, facendo cadere su di lei fiori e fiori a profusione.

Le confessioni del cinema che il ricercatore del tempo perduto faticosamente strappa alla gelatina polverosa e slabbrata sono proprio le confessioni del secolo. Per noi, che abbiamo ormai l'età dell'apparecchio di Lumière, il film muto è stata la mitologia della nostra giovinezza. Quando il teatro era considerato il divertimento maggiore attraverso le glorie delle ribaltoni illustri, su cui una donna perpetuamente incompresa, diceva di voler salire in alto verso la luce e verso le stelle e poi si uccideva senza ragione. Quando fervevano le

discussioni intorno a Wagner, i fratelli Bocconi di Milano proclamavano che solo da loro si vestivano bene i bambini e sulle quarte pagine dei giornali il furente amatore a tanto la linea dettava: « Crudele domani vedrotti dilanierotti miei baci ardentissimi. Una parola in più - differenza 1,60 - Unione Pubblicità Italiana ».

A quest'epoca noi giovani prediligevamo, al cinema, Pina Menichelli. Riconoscevamo



(Da un'illustrazione dell'epoca).

— « Sarebbe forse d'uopo chiedervi perdono? ».
— « Certamente, signorina », replica con forza il povero « giovane povero ».

confusamente in lei l'eroina della nostra generazione, non solo la donna fatale, come fin troppo si ripete, ma la donna altera e ribelle, che apriva la via alle emancipate del dopo guerra. Implacabile nel rifiuto come nella scelta, amazzoni più che sirene, Margherita Laroque del *Romanzo di un giovane povero*, Clara Beaulieu del *Padrone delle Ferriere* erano né più né meno che le antesignane della moderna mentalità femminile che è riuscita ad affrancarsi, dalla morale schiavista del sesso forte (ancora Nietzsche), la quale dominava nella concezione familiare dell'epoca.

Come aspettavamo nel *Romanzo del giovane povero*, la scena del Castello!

Pina Menichelli e Luigi Serventi cavalcavano nel bosco. L'amazzone dagli occhi color dell'uva e il giovane povero (che l'ama in silenzio) caracollano verso il vecchio maniero per una escursione vespertina. Le rovine sono ormai in vista. I due scendono. Con premeditata alterigia Margherita ingiunge allo specchiato gentiluomo, che ella maltratta alla più piccola occasione (perché lo ama in silenzio) di seguirla tra i dirupi.

La visione romantica delle rovine inquadra la statura atletica di lui, il fisico minuto di lei. Nobile amore e compensazione delle altezze. Lui forte e virile, lei delicata e sottile. Non è un delitto per Feuillet di aver colmato i desideri dell'epoca in cui i matrimoni si scombinavano per via della statura e i pretendenti si presentavano alla casa dell'amata per essere giudicati non meno severamente che davanti un consiglio di leva. Così anche sullo schermo Luigi Serventi appare tanto robusto e amante, quanto fragile e minuta Pina Menichelli. Intanto al castello è la prima volta che Clara si mostra più accessibile. Seduta su un margine di un muretto ella scherza capricciosamente con lo scudiscio.



Margherita si accinge ad elargire a Massimo Odiot "la bocca sibilante piú della frusta".

Lui in piedi si guarda gli stivali polverosi.

Questo numero in cui eccellevano gli ufficiali di cavalleria riusciva allora di un terribile sex-appeal maschile. Comunque Feuillet si dimostra perfettamente all'altezza della situazione. Infatti a questo punto s'ode pure un lontano tintinnio. Ecco un gregge di belanti pecorelle che rientrano al chiuso nel perfetto stiffe delle cartoline con versi crepuscolari. Il pastorello che ha la chiave del maniero (non si capisce perché, dato che il castello è abbandonato) chiude e si allontana cantando. Quando la ragazza e il giovane povero fanno per rientrare si accorgono di essere rinchiusi nel castello solitario. Massimo cerca, sale, scende, picchia, urla, ma nessuno viene a liberarli. Lontano s'odono soavi — ma un po' fuori di posto — le campane dell'Ave Maria.

E qui tutti aspettavamo il gran momento. Mai come allora Pina Menichelli ci appariva fremente, altera, vibrante di sdegno. Noi, figli di buona famiglia ci ritenevamo, ciò nonostante, indegni di sfiorare le punte delle sue dita. Era qui il gran momento. Piena di nobile furore, la frusta accostata ai pantaloni, ma la lingua sibilante piú della frusta, ella arretrando di un passo usciva in questa frase inaudita, pronunciata dopo una lieve ansimazione, in questa fremente circonlocuzione della saltellante didascalia, di cui assaporavamo

ogni sillaba come caramelle candite: « Massimo Odiot quanti vigliacchi vi sono nella vostra famiglia? ».

Per questa frase il povero Feuillet si credeva il piú perverso dei romanzieri. Era tanto bella questa frase che ai teatri popolari la bissavano piú volte. Al cinema poi il pubblico non esitava nell'acquistare un secondo biglietto, per gustare questa scena di innocente massacro, solamente verbale.

Allora Luigi Serventi arretrava di tre passi sulla spianata, e con calcolata freddezza replicava nella didascalia, come a pag. 87 del romanzo: « Margherita io vi amo, ma di fronte alla vostra offesa so bene ciò che mi resta a fare. Vi giuro però, sin d'ora, che se in seguito dovessimo ancora scontrarci io non vi perdonerei giammai, neanche se vi vedessi trascinarvi ai miei piedi... No... non vi perdonerei... ».

Indi Luigi Serventi eseguiva tutto intero il programma senza un attimo d'esitazione. Si toglieva la giacca, si scaraventava dal rudere, si fratturava un paio di costole, arrivava alla villa, tornava al castello e traeva in salvamento la bella orgogliosa, la quale al fine diveniva sua moglie. Nonostante la invettiva celebre della pagina 87: « non vi perdonerei neanche se... », ecc. (vedi sopra). L'altra frase era quella centrale del *Padrone delle Ferriere*. Altra fiammeggiante scritta della Rinascimento film.

Clara — Pina Menichelli — voleva sposare un nobile, il Duca di Bligny. Era l'epoca delle dame in strascico, degli industriali e dei duchi dalla barba nera. Il duca di Clara era il Duca di Bligny. L'industriale era Filippo Ferriere, padrone delle Ferriere, che amava Clara. Il Duca era spendereccio e gaudente. Filippo integro e gentiluomo. Clara preferiva naturalmente il Duca. Il Duca invece preferiva la dote di Clara e quando questa andava alla malora, egli si squagliava. Era un gesto veramente ducale. Allora il padrone delle ferriere si offriva a sposare Clara, che prima aveva detto no, ma che ora accettava a malincuore piena di sdegno e di esasperazione. Tanto le ripugnava avere a che fare con un « borghese », giusta appunto la sera delle nozze, lei, Clara di Beaulieu. Oh! l'infame Duca di Bligny, che cosa aveva mai fatto del cuore di Clara! Ma il padrone delle ferriere aveva un cuore non meno nobile che altero, come provava infallibilmente alla scena IX dell'atto 2° nella traduzione di Vittorio Bersezio, travasata integralmente nelle didascalie rosso-cinabro della Rinascimento film:

Filippo: « Permetti che io mi accosti? ».

Clara (ritirando la mano): « Di grazia signore... ».

Filippo (ritornando a lei con agitazione): « Ascoltatemi, una donna non respinge suo marito senza una causa. Per trattarmi come voi fate, bisogna... ».

Clara (con alterigia): « Affè (l'immanicabile affè dei libretti di opera) bisogna... ».

Filippo: « Ah!... intuisco Clara... Voi conoscerete un giorno di essere stata verso di me piú ingiusta che crudele, e forse vi verrà in mente di distruggere quello che avete fatto. Vi dichiaro fin da questo momento che sarà cosa inutile. Vi vedessi, d'ora innanzi, trascinarvi ai miei piedi ad implorare il perdono, non avrei per voi una parola di pietà... ».

Allora Filippo, il giovane povero, faceva lui pure tre passi indietro e piazzandosi proprio in mezzo al palcoscenico profferiva questa altra breve e rovente concione non meno altera e sostenuta: « Addio signora... quello è il vostro appartamento... e questo è il mio. Cominciando da quest'ora fatale, voi non esistete piú per me ».

Bastava naturalmente questo pezzo per fare, anche sullo schermo, morire di amore Clara (Pina Menichelli), che alla fine, in seguito ad un movimentato duello riconquistava il cuore del marito, il quale dimenticava di aver detto (vedi sopra): « Vi dichiaro fin da questo momento che sarà cosa inutile... vi vedessi d'ora innanzi trascinarvi ai miei piedi », ecc.

« Massimo Odiot, quanti vigliacchi vi sono nella vostra famiglia? ». Oppure: « Addio signora, quello è il vostro appartamento e questo è il mio ». C'è tutta Pina Menichelli, donna minuta, altera, forte, razza femminile dall'elmo recinto di alloro, che vince se stessa e finisce per avere l'amore borghese in grande onore e disprezzare l'ignoranza analfabeta del Duca di Bligny. Perciò questi suoi due film non possono essere solo considerati come una curiosità di retrospettiva: essi sono anche il documento di una evoluzione in atto, perché la vita non è mai improvvisazione, ma lenta accumulazione di fatti da cui nasce a un certo momento una nuova mentalità. Sotto questo punto di vista le candide eroine di Ohnet e Feuillet sono proprio non meno di quelle di Ibsen le antesignane della lucida e cosciente femminilità contemporanea.

ROBERTO PAOLELLA

LETTERA DALL'INGHILTERRA

"TEN MINUTES TAKES" IN „ROPE" DI HITCHCOCK

LONDRA, gennaio

E' QUASI IMPOSSIBILE dire qualcosa di nuovo sul cinema inglese riferendosi ai film che sono proiettati a Londra in questi giorni. Quasi tutti i migliori registi, come Reed e Lean, stanno lavorando a film nuovi. Olivier, appena tornato dall'Australia, è impegnato in un movimento di direttori scoppiato qualche tempo fa nell'interno dell'Old Vic. Questioni di teatro: quanto al cinema il suo *Amleto* è proiettato da sei mesi in una saletta vicino a Park Lane, e chi passa ha molte probabilità di imbattersi in una coda lungo il marciapiedi. I film nuovi di questi giorni sono poco interessanti: *Look Before You Love* è una commediola con Margaret Lockwood; *Portrait from Life* di Terence Fischer è una storia sulla Germania del dopoguerra; uno sfondo politico e un intrigo umano in primo piano. Al centro vi è una giovane tedesca (Mai Zetterling) che non ricorda niente di sé, che vive con un nazista credendolo suo padre, che viene salvata da un ufficiale inglese. *Scott of the Antarctic* di Charles Frend è un lungo film sulla spedizione di Scott all'inizio del secolo: non è assolutamente interessante, ma vi si ritrova il gusto inglese per il documentario e l'amore alla realtà. Il documentario nasce in Inghilterra da un bisogno di educazione che fa parte del temperamento inglese: ma nello stesso tempo v'è un modo particolare di montare, di inserire il personaggio in una storia attuale, di procedere per esempi e casi singoli che è tipicamente inglese. Su queste basi il documentario in Inghilterra doveva necessariamente dare origine a un gruppo di film: perché quei fatti e quelle storie umane che il regista inseriva in una cronaca di fatti attuali, tendevano naturalmente ad allargarsi in uno spettacolo cinematografico, ad acquistare il rilievo che il personaggio ha nella « finzione » (gli inglesi chiamano « fiction » il genere romanzesco). Questa potrebbe essere l'origine di una cinematografia; e potrebbe essere anche l'origine immediata di un film come *Scott of the Antarctic* che è costruito e montato per buona parte come un documentario. E' abbastanza interessante notare che nella sceneggiatura hanno preso un grande rilievo il viaggio attraverso i ghiacci, e un rilievo minimo i preparativi che lo precedono: in un film americano sarebbe successo esattamente il contrario.

Negli studios, intanto, si lavora a molti film: Edward Dmytryk sta girando *Obsession* con Robert Newton; e Robert Hamer ha quasi finito *Kind Hearts and Coronets* con Alec Guinness nella parte di otto persone che vengono una dopo l'altra uccise da un giovane nobile. Robert Hamer fu nel gruppo dei collaboratori di Cavalcanti per *Dead of Night* che rimane una delle cose più curiose e interessanti del cinema inglese. (Vedi, in questo stesso numero di *Cinema* l'articolo di Verdone, N. d. R.). Ma, naturalmente, Londra non è soltanto il cinema inglese. I film « continentali », che vengono proiettati quasi soltanto in poche sale del West End, sono gli stessi che si vedono in Italia. Con la differenza, se mai, che *Paisà* sta registrando un successo internazionale; che il pubblico inglese discute del nostro cinema, come il pubblico francese un anno fa; e che uno dei film italiani per cui s'è parlato di più a Londra è l'*Enrico IV* di Pastina. Ma i nomi

che corrono sono sempre gli stessi: *Le diable au corps*, *La femme du boulanger*, *Les enfants du paradis*. Londra presenta un interesse eccezionale per i film americani che vi sono distribuiti quasi contemporaneamente appena dopo le recensioni pubblicate dalle riviste americane. E ve ne sono due di cui mette conto di parlare anche in una corrispondenza da Londra: *The Time of Your Life* di H. C. Potter dalla commedia di Saroyan, e *Rope* di Hitchcock. In un certo senso occorre parlarne insieme perché rappresentano un tentativo che fu inaugurato da Welles nel *Macbeth*: la ripresa continua. Non so dirvi se tutto questo avrà un seguito, se *Rope* sarà soltanto fra qualche anno un inutile film semi-giallo, e *The Time of Your Life* una commedia americana per metà moralista e per metà brillante. Non posso fare previsioni. Ci sono stati degli anni in cui parlare di cinema voleva dire parlare di montaggio. Vi sono in giro per il mondo i film di Griffith, di Eisenstein, di Pudovkin, a cui tutti possono riferirsi. Può darsi che in questi anni la faccia del cinema muti completamente, che la macchina da presa riprenda per un quarto d'ora lo stesso ambiente, che gli attori debbano muoversi in un modo completamente diverso, che i loro movimenti e quelli continui della macchina creino un nuovo ritmo cinematografico. Può accadere questo, come può accadere esattamente il contrario. Fortunatamente non è una domanda rivolta ai secoli: è una domanda a cui due o tre stagioni soltanto possono rispondere ottimamente.

Rope è tutto girato con il sistema delle « ten minutes takes », cioè con riprese di dieci minuti. In realtà agli occhi di uno spettatore non attento il film sembra composto di una sola lunga ripresa, come un disegno (di Cocteau, magari) fatto con un segno continuo: Hitchcock riesce a darci questa impressionazione tagliando la pellicola alla fine d'una carrellata contro la schiena di un personaggio: l'inquadratura diventa interamente scura e lo spettatore ha l'impressione che la macchina prosegue lentamente in panoramica fino a scoprire di nuovo l'ambiente. Non mi chiedete cosa significhino queste carrellate; hanno un sapore misterioso che è sempre concesso in un « thrilling ». Il film comincia con un urlo: due uomini, nell'interno d'una stanza buia, sostengono un uomo strangolato. E' un omicidio ideologico, vagamente nietschiano: i due giovani assassini ci spiegheranno subito dopo che uccidere è un privilegio di pochi. Il morto, un amico, viene messo dentro una cassapanca, e sopra la cassapanca viene allestito il buffet per



Particolare di un manifesto per il film « Rope ».

un party. Durante il party James Stewart, nella parte di una persona intelligente, accumulerà i sospetti che porteranno all'arresto degli assassini. Il film non è abbastanza intelligente per meritare molte parole: se ne parlerà per questa trovata, per l'uso modesto del colore e della profondità del campo. Più intelligente è *The Time of Your Life* in cui figurano al completo i fratelli Cagney (James e Jeanne come attori, William come « producer »). Il regista, H. C. Potter, ha fatto un lavoro brillante con qualche nota intelligente e piacevole. Ma tutto sommato l'umanesimo naturalista di Saroyan è piuttosto lontano dal suo temperamento comico. Assai più divertente, come esempio di commedia americana, è il recentissimo *You Gotta Stay Happy* che ho visto a Londra in questi giorni. Potter (*Helzapoppin*) è senza dubbio un regista dotato, e forse il solo che continui con qualche originalità la tradizione brillante americana. *The Time of Your Life* è girato anch'esso per la maggior parte con lunghe riprese e con profondità del campo. Ma in un mondo di trovate comiche e visive il sistema diviene più giustificato. Viene da pensare, dinanzi a certi campi lunghi del bar in cui si dispongono completamente a fuoco tutti gli eroi della storia impegnati nelle loro più innocenti manie, a certi film comici francesi degli anni d'oro: a Méliès, a Little Moritz, a Linder. In quegli anni il cinema era ancora fermo all'inquadratura fissa: e, forza di necessità, i registi disponevano nei limiti dell'inquadratura i loro personaggi e le loro azioni simultanee. Vi sono alcuni fotogrammi che conservano ancora il sapore tumultuoso e ordinato d'un fuoco d'artificio. Dopo qualche anno quei film che rappresentavano la migliore corrente europea, furono spazzati via dai nuovi film russi e americani. A distanza di cinquant'anni le cose potrebbero cambiare nuovamente. Siamo ancora a questa domanda. Ma non è colpa nostra: vi ritorneremo tutti finché il cinema non vorrà rispondere da solo.

SERGIO ROMANO



Due immagini tratte da « Rope », film interpretato da Stewart e diretto da Hitchcock.



IN FONDO, esito a parlare di Manon. Già per *Le corbeau* osservai un naturale fenomeno di sfocamento: le innumerevoli lodi, l'alito di mille discorsi avevano appannato gli occhiali della critica, la quale non aveva ancora visto il film. Quando poi il film apparve sullo schermo, gli occhi stanchi o lo spirito che attendeva « sub specie personae », non resero all'opera il posto che le spettava. Ma come resistere alla tentazione di comunicare ad altri una propria esperienza? Cominceremo dunque a dare una falsariga di *Manon*, una semplice filigrana, in modo da legare la fantasia del lettore su una trama precisa eppur vaga.

Bielle, stantuffi, ingranaggi, alberi, volani: *Manon* nasce nel ventre d'una nave marsigliese che imbarca in alto mare un gruppo di ebrei per portarli in vista della Terra Promessa. Si direbbero naufraghi, d'una civiltà affondata per sempre, senza fede e senza amore della libertà. Altri naufraghi son però nascosti tra le balle di cotone della stiva, due esseri giovani e amanti, che fuggendo il passato, cercano di correggere il loro destino. Il loro sguardo, il loro dolore, la loro passione, sono tanto evidenti che nessuno mette in dubbio la loro identità, quando rispondono all'interrogatorio del capitano irritato:

— Manon Lescaut...

— Desgrieux...

E la storia nasce sulle loro bocche e nei loro cuori, com'è nata, in un'estate di fuoco, d'odio e di polvere, in una città di Normandia



Henry Georges Clouzot mentre dirige «Manon».

MANON E CLOUZOT

appena sgombrata dai tedeschi e che i partigiani, nella scia degli americani, stanno « ripulendo » con l'aiuto della popolazione sguosciata dalle cantine e dai rifugi. Le solite vendette, la solita giustizia sommaria. Le brutte e integerrime locali, chiedono dei conti alle belle dal sorriso facile o ritenuto tale. Le giustiziere improvvisate chiedono appena qualche cranio rasato... Tra quelle colpevoli c'è Manon, la figlia d'un trattore dilaniato tra l'amore della Francia e l'amore dei franchi spesi dall'occupante. I partigiani desiderano che la legge, con tutte le sue forme, succeda all'arbitrio nazista. Manon salva provvisoriamente i suoi capelli biondi ed è messa nelle mani d'un ragazzo che sa far uso del suo mitra, ma che ignora i limiti del suo giovane disprezzo.

I due sono rifugiati nelle rovine d'una cattedrale ancor tiepida d'incenso. L'atroce sfilata d'un gruppo di ostaggi, fucilati dal nemico prima di partire, ha indurito ancor più il cuore della guardia improvvisata, un certo Desgrieux. Ma il sorriso dell'innocenza, e una certa perversità quasi ingenua, fondono la sua collera e cambiano, a sua insaputa, il ribrezzo in desiderio. (Qui Clouzot introduce una delle sue immagini più straordinarie: Manon lancia a sé stessa un sorriso di gioia, guardandosi in uno specchio che non è altro che la pila dell'acquasanta. Momento, immagine, sguardo, opportunità quasi diaboliche). Nella confusione d'un nuovo bombardamento, Manon e Desgrieux scappano a Parigi: una sosta in un mulino abbandonato toglie a Manon quella specie di diaframma che separava la corruzione del suo spirito dall'ignoranza dei suoi sensi. L'amore brucia Desgrieux e Manon ne sarebbe certo felice se non amasse molto di più la vita e i suoi lustri più o meno falsi. Il fratello di Manon, presso il quale la coppia cerca asilo, serve da ruffiano. Desgrieux pensa invece a un posticino onesto e all'inevitabile matrimonio. Al « cavalier » Desgrieux, era già stato difficile lottare contro il destino e le sue colpe; il Don Chisciotte moderno è presto travolto in un mondo in cui la malafede, la bancarotta, il doppio gioco, la frode e il cinismo sono pane quotidiano degli stessi governi. La borsa nera, la corruzione, il furto fanno di Desgrieux un giovane sveglio e aggiornato. Eppure il suo

cuore è puro dinanzi a Manon, sebbene i suoi innumerevoli perdoni facciano di lui un lenone che s'ignora. Desgrieux conosce ogni abiezione, fino al tragico incontro in una casa tollerante. Poi l'andante della parte centrale del racconto diventa un andante mosso: Manon vuol sposare un ricco maggiore americano e ricominciare una « nuova vita », su nuove sponde. Per riuscire nei suoi intenti, il Lescaut sequestra Desgrieux nel suo ufficio. Desgrieux — tempestoso — lo strangola, telefona a Manon e scappa. Manon si scopre, esce dalla sua crisalide, e raggiunge l'amante nel treno di Marsiglia. La terza fase del racconto e l'epilogo hanno la durezza d'una tragedia. Sembra quasi che tutta la vita dei due amanti sia stata concepita per una suprema trasfigurazione. Clouzot allarga ancora la portata del suo registro e le immagini nascono avvincenti e solenni come se Bach fosse all'organo. La fotografia delle sabbie è una pagina bianca sulla quale la tragedia esaurisce le sue note. La Morte diventa un complemento dell'amore, un'estasi che sfiora e anela il silenzio.

Il romanzetto dell'abate Prévost mi è sempre parso uno scherzo segreto e abilissimo, sebbene tutta la letteratura romantica francese nasca dall'*Histoire de Manon Lescaut et du chevalier Desgrieux*. Don Prévost aveva paura delle parole e invano cercheremo nel testo il nome delle azioni dei due amanti. L'ingenuo studente di Prévost è un ladro, un assassino, un baro, un mezzano e un falsario. E' insomma uno dei personaggi più « neri » delle Belle Lettere, ma pochi se ne sono accorti, attraverso il vocabolario zuccherino dell'abate, e da due secoli anime candide versano lagrime sulle sue sventure. Su un canovaccio celebre, universale nell'equilibrio dei sentimenti descritti, H. G. Clouzot ha ricostituito una storia nuova, ben più possente dell'originale, ricca di una nuova sostanza, di una nuova eco e di nuove immagini. Il tempo lo ha servito e quel che l'America rappresentava per Prévost come Terra Promessa, diventa per l'ironia angosciata di Clouzot la Palestina dei nostri giorni. Un racconto apparentemente per sfaccendati da salotto che è nello stesso tempo la quintessenza di un'epoca.

mi miei occhi, il Clouzot crudele è una leggenda superficiale. Clouzot sembra crudele perché è spietato, coi suoi effetti, coi suoi attori e le sue espressioni, coi suoi simboli. Siamo anzi alla volontà più tesa, più cosciente, più viziosa, più sicura del cinema attuale. E di questo, misuriamo attentamente ognuna delle nostre parole. Clouzot è tra i pochi che obblighi a pensare al cinema senza interferenze col teatro, con la letteratura o con la pittura perché egli concepisce immagini.

Un esempio, scelto tra i cento che questo suggerisce quando il corpo di Manon è sepolto nella sabbia, dopo aver arato le dune intatte, calcinate per i piedi, un solo gesto di Debrajé indica l'orrore della tragedia: la sua mano caccia le prime mosche... Come al solito Clouzot, film senza concessioni.

Le corbeau il tema s'imponeva quasi alla regia. In *Quai des Orfèvres* la regia mostrava le molteplici virtù su uno scenario quasi originale. *Manon* è l'opera in cui tema, regia, interpretazione e risonanze interne non possono mai essere disgiunte: ogni elemento conferma l'altro, che ne scaturisca o che lo tocchi.

Ho visto questo film con Jovet, Noel Coward e la protagonista di *Manon*, Cécile Aubry. Per far storie, vi dirò che Jovet ha pianificato la proiezione finita è rimasto qualche minuto immobile, raccolto per frenare le sue emozioni, certamente le stesse emozioni che rendono esuberante il compassato Noel Coward. Cécile Aubry più semplice e più giovane che — ha ora diciannove anni — era sgomenta nel vedere quel che il film le aveva preso. Clouzot era contento. Anche noi eravamo contenti, di una contentezza che non si esprime, che si rifugge cautamente ai momenti che danno un significato alle nostre testimonianze quotidiane. Per nascere un'opera consola dell'andazzo in cui si finisce presto o tardi, per amor di pace e per virtù di compromesso. *Manon*, 1949, H. Clouzot, cinema francese: ecco, una nota non dimenticheremo.

La verità non possiamo dire se Cécile Aubry è o no una grande attrice (il che è d'altronde indifferente): è certo una grande, un'unica. Solo un altro film vi dirà cosa pensa. Michel Auclair è un Desgrieux convinto, coerente e di una giustezza di tono che mi abituerei facilmente alla guida severa del regista. (Per errore, *Cinema* n. 3 ha messo il nome di Philippe al posto di Auclair). Il resto — la regia da Serge Reggiani (Lescaut) a Gabriel-Philippe e a Raymond Souplex — è al suo. L'operatore è Armand Thirard, lo stesso di *Quai des Orfèvres*. Il film è costato cento milioni di franchi, il doppio di due cattivi film ordinari. Un gran film può essere dunque un brillante affare. Quando mi si parla della necessità « industriali » del cinema, penso a Clouzot, che non ha mai confuso arte ed industria, o a quei che eseguivano ordini di fabbrica senza perdere l'ispirazione.

G. Clouzot ha molti progetti. Due sono un corto metraggio sui reduci, con Jovet e venti minuti di film e un film, con lo stesso produttore di *Manon*, che sarà probabilmente *Les chemins obscurs* (o *Chambre obscure*). Se quest'ultimo non sarà possibile, Clouzot girerà *Plaisirs d'amour*, con Suzy Delair. È un film a colori, ma Clouzot non è ancora convinto dell'efficacia dell'ordigno che gli propone. Tutto il resto appartiene alla fantasia dei giornalisti frettolosi e scorretti. Invieremo a Clouzot di parlare del suo film. *Manon* è stata per lui una tragica storia da raccontare da scrivere di nuovo, con una penna che utilizza il nitrato d'argento invece dell'inchiostro antico.

LO DUCA



CODICE HAYS

RAGIONI A SOSTEGNO DEL PRAMBOLO DEL CODICE

1) I film spettacolari, vale a dire i film destinati alle sale di spettacolo e distinti da quelli destinati a chiese, scuole, sale di lettura, gruppi educativi, gruppi di riforma sociale, ecc., devono essere essenzialmente considerati come divertimento.

L'umanità ha sempre riconosciuto l'importanza del divertimento e il suo valore nel ritemperare il fisico e lo spirito degli esseri umani.

Ma ha sempre riconosciuto che il divertimento può avere, per il genere umano, un carattere di utilità come di danno, e di conseguenza ha fatto una chiara distinzione tra:

a) divertimento che tende a migliorare il genere umano, o almeno a ricreare e a ritemperare gli individui esauriti dalle realtà della vita; e

b) divertimento che tende a degradare gli individui, o ad abbassare il loro livello di vita e di esistenza.

Di conseguenza l'importanza morale del divertimento è una cosa che è stata universalmente riconosciuta. Esso penetra intimamente nelle vite degli uomini e delle donne e le influenza profondamente; occupa le loro menti e i loro cuori durante le ore di svago; e, insomma, tocca le esistenze di essi nella loro totalità. Un uomo può essere giudicato dal livello dei suoi divertimenti altrettanto facilmente che dal livello del suo lavoro.

Così un divertimento sano innalza l'intero livello di una nazione.

Un divertimento cattivo abbassa le intere condizioni di vita e idee morali di una razza.

Si notino, per esempio, le salutari reazioni a sani sport morali, come il baseball, il golf; le insane reazioni a sports come i combattimenti di galli, di tori, di orsi, ecc.

Si notino, anche, gli effetti sulle nazioni antiche dei combattimenti tra gladiatori, delle rappresentazioni oscene dell'epoca romana, ecc.

2) Il cinematografo è importantissimo come arte.

Sebbene sia un'arte nuova, e in certo modo composita, essa ha lo stesso fine delle altre arti, la presentazione del pensiero, del sentimento e dell'esperienza umana, in termini di appello allo spirito attraverso i sensi.

Qui, come per il divertimento: l'arte penetra intimamente nelle vite degli esseri umani. L'arte può essere moralmente buona e innalzare gli uomini a livelli più elevati. Ciò è stato fatto attraverso la buona musica, la grande pittura, gli autentici romanzi, poesie, drammi.

L'arte può essere moralmente cattiva nei suoi effetti. Ciò — è sufficientemente chiaro — si verifica nel caso di arte impura, libri indecenti, drammi eccitanti. L'effetto sulle vite degli uomini e delle donne è ovvio.

Si noti: si è spesso sostenuto che l'arte in sé è amorale: né buona né cattiva. Ciò è forse vero per l'opera musicale, pittorica, poetica, ecc. Ma l'opera è il prodotto dell'intelletto di una persona, e l'intenzione di quell'intelletto poteva essere moralmente buona come cattiva, quando esso ha prodotto l'opera. Inoltre l'opera ha il suo effetto su quelli che vengono a contatto con essa. In ambedue questi modi, cioè come prodotto di un intelletto e come causa di determinati effetti, essa ha un profondo significato morale ed una evidente qualità morale.

Di conseguenza: il cinematografo, che è per le masse la più popolare delle arti moderne, trae la sua qualità morale dalle intenzioni degli intelletti che lo producono e dal suo effetto sulla vita e le reazioni morali del suo pubblico. Ciò gli conferisce una importantissima portata morale.

1) Esso riproduce la morale degli uomini che usano i film come mezzo per l'espressione delle loro idee ed ideali.

2) Esso influenza il livello morale di coloro che, attraverso lo schermo, assorbono tali idee ed ideali.

Nel caso del cinema, questo effetto può essere particolarmente accentuato perché nessuna arte ha un richiamo sulle masse così rapido e vasto. Essa è diventata in un periodo incredibilmente breve l'arte delle moltitudini.

3) Il cinematografo, in conseguenza della

(Continuazione dal numero precedente)

sua importanza come divertimento e della fiducia in esso riposta dalle popolazioni di tutto il mondo, ha speciali obblighi morali:

A) La maggior parte delle arti si rivolgono alle persone di mente matura. Questa arte si rivolge contemporaneamente ad ogni categoria di persone, mature, immature, sviluppate, non sviluppate, ossequenti alla legge, criminali. La musica ha i suoi gradi per le differenti categorie di persone; e così pure la letteratura e la drammaturgia. Quest'arte del film, combinando in sé, come fa, i due richiami fondamentali, a guardare un quadro e ad ascoltare un racconto, raggiunge contemporaneamente ogni classe sociale.

B) A causa della mobilità di una pellicola e della facilità della sua distribuzione, e in conseguenza della possibilità di stampare il positivo in un numero elevato di copie, quest'arte raggiunge località in cui le altre forme d'arte non sono penetrate.

C) In conseguenza di questi due fatti, è difficile produrre film destinati soltanto a determinate categorie di persone. L'esercente costruisce le sue sale per le masse, per i colti e per gli incolti, i maturi e gli immaturi, gli equilibrati e i criminali. La diffusione dei film, a differenza di quella dei libri e della musica, può difficilmente essere limitata a determinati gruppi scelti.

D) L'ampiezza concessa alla materia per un film non può, conseguentemente, essere così sensibile come quella concessa alla materia per un libro. Inoltre:

a) un libro descrive; un film presenta con vivacità. L'uno presenta su di una fredda pagina; l'altro per mezzo di persone evidentemente vive;

b) un libro raggiunge l'intelletto puramente attraverso parole; un libro raggiunge gli occhi e le orecchie attraverso la riproduzione di avvenimenti reali;

c) la reazione di un lettore ad un libro dipende in larga parte dall'acutezza dell'immaginazione del lettore; la reazione ad un film dipende dalla vivacità della presentazione.

Di conseguenza molte cose che potrebbero essere descritte o accennate in un libro non dovrebbero, possibilmente, essere presentate in un film.

E) Questo appare vero anche quando si confronta il film con il giornale.

a) I giornali presentano per mezzo di descrizione, i film per mezzo di reale esibizione.

b) I giornali escono dopo gli avvenimenti e presentano le cose come collocate al loro posto; i film riproducono gli avvenimenti nel loro processo di attuazione e con l'apparente realtà della vita.

F) Non tutto ciò che è possibile in un dramma è possibile in un film.

a) A causa del più vasto pubblico cinematografico, e del suo conseguente carattere mistico. Da un punto di vista psicologico, quanto più vasto è il pubblico, tanto più bassa è la resistenza morale collettiva alla suggestione.

b) A causa del fatto che attraverso l'illuminazione, lo sviluppo del personaggio, la presentazione, l'accentuazione scenica, ecc., il racconto cinematografico è portato più vicino al pubblico che non il dramma.

c) L'entusiasmo e l'interesse per gli attori e le attrici cinematografiche, sviluppato oltre i limiti di qualsiasi fenomeno del genere nella storia, fa sì che il pubblico si immedesima largamente con i personaggi che essi interpretano e con le vicende in cui essi figurano. Di conseguenza il pubblico è più pronto a confondere l'attore e l'attrice con i personaggi che essi interpretano, ed è più influenzabile dai sentimenti e dagli ideali presentati dalle sue stelle favorite.

G) Piccole comunità, lontane dalla sofisticazione e dal processo di incallimento, che spesso impronta il livello etico e morale di certe collettività in città più grandi, sono facilmente e prontamente raggiunte da ogni sorta di film.

H) La grandiosità nell'impiego di masse, l'ampiezza dell'azione, le visioni spettacolari, ecc., influenzano e risvegliano più intensamente il lato emotivo del pubblico.

1) Non deve essere prodotto nessun film tale da abbassare il livello morale di quelli che vi assistono. Di conseguenza la simpatia del pubblico non dovrebbe essere mai spinta dalla

parte del delitto, del torto, del male o del peccato.

Ciò accade:

a) quando il male è fatto apparire attraente o allettante, e il bene è fatto apparire non attraente;

b) quando la simpatia del pubblico è spinta dalla parte del delitto, del torto, del male o del peccato. Lo stesso vale per un film che solleciti l'antipatia contro la bontà, l'onore, l'innocenza, la purezza o l'onestà.

Si noti: la simpatia verso una persona che pecca non è lo stesso che la simpatia per il peccato o il delitto di cui essa è colpevole. Noi possiamo provare dispiacere per la condizione dell'assassino o anche comprendere le circostanze che lo hanno spinto al delitto. E possiamo non sentire simpatia per la colpa che ha commesso.

La presentazione del male è spesso essenziale per l'arte figurativa o quella narrativa o quella drammatica.

Essa non è da disapprovare purché:

a) il male non sia presentato in modo allettante. Anche se più tardi nel film il male è condannato o punito, esso non deve essere lasciato apparire tanto attraente che i sentimenti del pubblico siano indotti a desiderare o ad approvare con tale intensità da fare in seguito dimenticare la condanna e ricordare soltanto l'apparente gioia del peccato;

b) in ogni momento il pubblico senta con certezza che il male è ingiusto e il bene è giusto.

2) Devono essere presentati, per quanto possibile, sistemi di vita onesti. Attraverso il film è resa possibile una vasta conoscenza della vita e dell'esistenza. Quando sono concretamente presentati giusti sistemi di vita, il cinema esercita la più potente influenza. Forma i caratteri, sviluppa giusti ideali, inculca buoni principi, e tutto ciò in attraente forma narrativa.

Se il cinema addita concretamente all'ammirazione tipi elevati di personaggi e presenta narrazioni che influenzino le esistenze per il meglio, può diventare la più potente forza naturale per il miglioramento del genere umano.

3) La legge, naturale o umana, non deve essere messa in ridicolo, né deve essere suscitata simpatia per la sua violazione.

Per legge naturale si intende la legge che è scritta nei cuori di tutto il genere umano, i grandi principi fondamentali del diritto e della giustizia dettati dalla coscienza.

Per legge umana si intende la legge scritta da nazioni civili.

1) La presentazione dei delitti contro la legge è spesso necessaria per lo sviluppo dell'intreccio. Ma la presentazione non deve attirare simpatia verso il delitto o antipatia contro la legge, né simpatia verso il criminale o antipatia contro quelli che lo puniscono.

2) Le corti del paese non dovrebbero essere presentate come ingiuste. Ciò non significa che una singola corte non possa essere rappresentata come ingiusta, né tanto meno che un singolo giudice non debba essere presentato in tal modo. Ma il sistema giudiziario del paese non deve riuscire intaccato in seguito a tale presentazione.

RAGIONI SU CUI SI FONDANO LE APPLICAZIONI PARTICOLARI

1) Il peccato e il male entrano nella storia degli esseri umani e di conseguenza in se stessi costituiscono valida materia drammatica.

2) Nell'uso di tale materia, si deve fare distinzione tra peccato che è repulivo per la sua stessa natura, e peccati che spesso sono attraenti:

a) nella prima categoria entrano l'assassino, la maggior parte dei furti, molti delitti legali, la menzogna, l'ipocrisia, la crudeltà, ecc.;

b) nella seconda categoria entrano i peccati sessuali, i peccati e delitti di eroismo apparente, come il banditismo, i furti d'audacia, la funzione direttiva nel male, l'organizzazione del delitto, la vendetta, ecc.

La prima categoria necessita molto minor attenzione nel trattamento, dato che i peccati e i delitti di tale categoria sono per loro natura non attraenti. Il pubblico istintivamente li condanna e prova repulione.

Di conseguenza l'obiettivo importante deve

essere quello di evitare l'incallirsi ai pensieri e alle azioni delittuose del pubblico, specialmente di coloro che sono giovani e impressionabili. La gente può anche abituarsi all'assassinio, alla crudeltà, alla brutalità e ai delitti repellenti, se questi sono sufficientemente ripetuti.

La seconda categoria necessita di gran cura nel trattamento, dato che la rispondenza della natura umana al suo richiamo è evidente. Di questo si tratta più diffusamente in seguito.

3) Un'accurata distinzione deve essere fatta tra film destinati alla *distribuzione generale*, e film destinati all'uso in sale riservate a un *pubblico limitato*. Temi e intrecci appropriatissimi per i secondi sarebbero completamente fuori posto e pericolosi nei primi. *Si noti*: la consuetudine di usare una sala comune e di limitarne, durante la presentazione di un determinato film, l'accesso agli « adulti soltanto » non è completamente soddisfacente ed è solo parzialmente efficace.

Tuttavia, menti più mature possono capire con facilità e accettare senza danno materie di intreccio che a gente più giovane fanno un autentico danno.

Di conseguenza: se si creasse una speciale categoria di sale, riservate esclusivamente a pubblici adulti, per opere di questo genere (opere con assunti problematici, discussioni difficili e svolgimento più approfondito), si dovrebbe sostenere una spesa, che attualmente non esiste, per film inadatti alla distribuzione generale ma ammissibili per la presentazione a pubblici ristretti.

I - DELITTI CONTRO LA LEGGE.

Il *trattamento dei delitti* contro la legge non deve:

- 1) *insegnare metodi* di delitto;
- 2) *ispirare criminali in potenza* con desiderio di imitazione;
- 3) *far sembrare i criminali eroici* e giustificati.

La *vendetta* nell'epoca moderna non deve essere giustificata. In paesi e in epoche di civiltà e principi morali meno sviluppati la vendetta può a volte essere presentata. Questo sarebbe specialmente il caso di luoghi dove non esiste nessuna legge per reprimere il delitto a causa del quale la vendetta è commessa.

A causa delle sue dannose conseguenze, il traffico di droghe non dovrebbe essere presentato in alcuna forma. Sull'esistenza del commercio non dovrebbe essere attirata l'attenzione del pubblico.

L'uso di *liquori* non dovrebbe mai essere eccessivamente presentato. In scene di vita americana solo le necessità di intreccio e di esatta caratterizzazione ne giustificano l'uso. E in tal caso esso dovrebbe esser mostrato con moderazione.

II - SESSO.

Per riguardo alla santità del matrimonio e del focolare domestico, il *triangolo*, cioè l'amore di un terzo per una persona già sposata, necessita di prudente trattamento. Questo non dovrebbe suscitare antipatia contro il matrimonio come istituzione.

Le *scene di passione* devono essere trattate con onesto riconoscimento dell'umana natura e delle sue normali reazioni. Molte scene non possono essere presentate senza suscitare pericolose emozioni da parte delle persone immature, dei giovani o dei criminali.

Anche entro i limiti dell'*amore puro*, certi fatti sono stati universalmente considerati dai legislatori come uscenti dai limiti di libera rappresentazione.

Nel caso di *amore impuro*, l'amore che la società ha sempre considerato come illecito e che è stato bandito dalla legge divina, sono importanti i seguenti punti:

- 1) L'amore impuro non deve essere presentato come *attraente e bello*.
- 2) Non deve essere oggetto di *commedia* o farsa o trattato come *materia per il riso*.
- 3) Non deve essere presentato in modo tale da *suscitare passione* o curiosità morbosa da parte del pubblico.
- 4) Non deve essere fatto sembrare *giusto e lecito*.
- 5) In generale, non deve esser mostrato nei suoi *particolari* di metodo e maniere.

III - VOLGARITA'; IV - OSCENITA'; V - PROFANITA'.

Non hanno bisogno di illustrazione ulteriore rispetto a quella contenuta nel Codice.

VI - ABBIGLIAMENTO.

Principi generali:

1) L'*effetto della nudità o seminudità* sull'uomo o la donna normale, e molto più sui giovani e sulle persone immature, è stato onestamente riconosciuto da tutti i legislatori e moralisti.

2) Di conseguenza il fatto che il corpo nudo o seminudo possa essere *bello* non rende morale il suo uso nei film. Perché, oltre alla sua bellezza, deve essere preso in considerazione l'effetto del corpo nudo o seminudo sull'individuo normale.

3) La nudità o la seminudità usata semplicemente per inserire un « richiamo » in un film ricade tra le azioni immorali. E' immorale nei suoi effetti sul pubblico medio.

4) La nudità non può essere mai permessa come *necessaria per l'intreccio*. La seminudità non deve dare adito a esposizioni illecite o indecenti.

VII - DANZE.

La danza in genere è riconosciuta come *arte* e come *bella* forma di espressione dei sentimenti umani.

Ma le danze che suggeriscono o rappresentano azioni sessuali, sia eseguite a *solo* sia in due o in più persone, le danze volte ad eccitare le reazioni emotive del pubblico, le danze con movimento dei seni, con eccessivi movimenti del corpo mentre i piedi stanno fermi, violano la decenza e sono illecite.

VIII - RELIGIONE.

La ragione per cui i ministri della religione non possono essere personaggi comici o cattivi è semplicemente che l'atteggiamento assunto nei loro confronti può facilmente diventare atteggiamento assunto nei confronti della religione in generale. La religione viene abbassata nell'opinione del pubblico in conseguenza dell'abbassamento del rispetto del pubblico per un suo ministro.

IX - AMBIENTI.

Certi posti sono così intimamente e profondamente collegati con la vita sessuale o con il peccato sessuale che il loro uso deve essere scrupolosamente limitato.

X - SENTIMENTI NAZIONALI.

Ai giusti diritti, alla storia e ai sentimenti di qualsiasi nazione spettano considerazione e trattamento rispettosi.

XI - TITOLI.

Poiché il titolo di un film è la marca di quel particolare tipo di merce, esso deve uniformarsi alle norme morali di ogni onesto affare commerciale.

XII - ARGOMENTI REPULSIVI

Tali argomenti sono occasionalmente necessari per l'intreccio. Il loro trattamento non deve mai offendere il buon gusto né urtare la sensibilità del pubblico.

DELIBERAZIONE PER L'UNIFORMITÀ DI INTERPRETAZIONE

Secondo l'emendamento del 13 giugno 1934.

1) Quando richiesto dai direttori della produzione, la Motion Picture Association of America, Incorporated, assicurerà qualsiasi azione, informazione o suggerimento riguardante la probabile accoglienza ai soggetti o la maniera in cui secondo la sua opinione essi potrebbero venir meglio trattati.

2) Ogni direttore della produzione sottometta fiduciosamente un esemplare di ogni e qualsiasi copione all'Amministrazione del Codice della Produzione della Motion Picture Association, Incorporated (e dell'Association of motion Picture Producers, Inc., California). Tale Amministrazione del Codice della Produzione fornirà al direttore della produzione per indirizzarlo quei consigli e suggerimenti confidenziali che l'esperienza, l'indagine e l'informazione indicano, precisando in quali punti a suo parere il copione si distacchi dalle norme del Codice, o in quali punti in base all'esperienza e alla conoscenza si creda che verrà fatta obiezione al soggetto o al trattamento.

3) Ogni direttore della produzione di una casa affiliata alla Motion Picture Association of America, Incorporated, e qualsiasi produttore indipendente che si proponga di distribuire o distribuisca i suoi film per mezzo delle agevolazioni di cui gode qualsiasi membro della Motion Picture Association of America, Incorporated, dovranno sottomettere all'Amministrazione del Codice della Produzione ogni film che producono prima che il negativo vada in laboratorio per la stampa. Detta Amministrazione del Codice della Produzione, visto il film, comunicherà per iscritto al direttore della produzione se a suo parere il film sia o no conforme al Codice, specificando dove, per l'argomento e il suo trattamento o un fatto specifico, il film violi le norme del Codice. In quest'ultimo caso, il film non sarà licenziato fin che non siano state apportate le modifiche indicate dall'Amministrazione del Codice della Produzione; si tenga tuttavia presente che il direttore della produzione può appellarsi da tale parere di detta Amministrazione del Codice della Produzione, così espressa per iscritto, al Consiglio direttivo della Motion Picture Association of America, Incorporated, le cui conclusioni saranno definitive, e, in conformità ad esse quel direttore della produzione e quella casa dovranno regolarsi.



Da « Monsieur Verdoux » (1946) di Chaplin: anche questo film fu ostacolato dal Codice.

UNA LETTERA DI DE ROBERTIS

“Libertas, Unitas, Caritas”

Egregio Direttore,

In merito ad una recensione (apparsa nel n. 5 di « Cinema ») a firma Guido Aristarco, mi sia concesso di riportare, qui, una breve massima di S. Agostino:

In dubiis: libertas. In necessariis: unitas. In omnibus: caritas.

Il che — per quanti non capiscono il latino suona così:

Nelle cose dubbie (cioè in fatto di gusti, tendenze, idee, opinioni, ecc.) ognuno è libero di pensarla come crede.

In necessariis, cioè nelle cose esatte (e dimostrate tali dall'esperienza o dalla ragione dell'uomo) tutti devono pensarla allo stesso modo. Esempio: 2+2 fa 4; e non può far 5 per nessuno.

Il terzo concetto completa e integra i due precedenti avvertendo con profondo e vasto senso di umanità:

Ma in tutte le cose, Signori: caritas! (cioè: comprensione, tolleranza, fratellanza).

E' a questa massima che io cercherò, qui, di uniformarmi riconoscendola come il più preciso e il più completo « Regolamento » fino ad oggi esistente in materia di « rapporti tra gli uomini ».

Nel recensire *Fantasma del Mare*, Guido Aristarco ha inteso sostare su un riesame di una parte dei miei film cominciando da *Uomini sul fondo* per ricordare « la quasi indifferenza con la quale fu accolto dalla critica che, per altro, non seppe cogliere uno degli aspetti precorritici (sic) dell'opera: la formula allora insolita e oggi in gran voga dal cinema senza attori professionisti ».

Esatto. *Uomini sul fondo* fu rivelato, non dalla critica italiana, ma dalla critica francese. In Italia si parlò di classico, dopo; e per riflesso.

Pertanto, devo ringraziare Guido Aristarco di aver rinfrescato la memoria di quanti, oggi, vanno parlando di neo-realismo come di una rivelazione del dopo-guerra e come di una nuova via del cinema, senza tener presente — a parte tutto — che è improprio battezzare, con nomi rivoluzionari, qualcosa che resta soltanto un particolare genere di cinema, valevole in tutti i tempi e per tutti i gusti a condizione — però — che i mezzi veristici siano adoperati funzionalmente e non arbitrariamente.

Allo stesso proposito, devo ringraziare anche lei, Signor Direttore, per aver ricordato nel primo numero di « Cinema » a pag. 10:

«... de Robertis che con *Uomini sul fondo* ed *Alfa Tau* aprì la strada al realismo cinematografico italiano, e riuscì a far dell'arte in un'epoca in cui i nostri registi annegano quasi tutti nel pantano di un mestiere neppure abile ».

Ma Guido Aristarco, dopo il riportato riconoscimento introduttivo, si unisce subito alle riserve del Signor Renzo Renzi (*Bianco e Nero* - ott. 1948) per dire, con questi, che in *Uomini sul fondo* si notano « una certa cautela di posizioni polemiche — l'incapacità di rappresentare il nemico quasi si avesse timore di caricarsi delle sue ragioni — la paura di fare della propaganda dichiarata ».

In dubiis: libertas. E va bene. Ma a quali posizioni polemiche? a quale nemico? a quale propaganda, si allude?

All'inizio del 1939, un fatto tragico commosse l'opinione di un mondo non ancora inaridito da 5 anni di guerra: la perdita del sommergibile inglese « Thetis », avvenuta — col suo carico umano — a poca distanza dalla terra e nonostante la disperata opera di soccorso.

La curiosità e l'interesse generale intorno ai mezzi di salvataggio dei sommergibili, indusse il Ministero della Marina ad accogliere la mia idea circa un film che illustrasse l'impiego di quei mezzi.

E' con questo intendimento che nacque *Uomini sul fondo*. Ma, alla realizzazione, si arrivò solo dopo mesi e mesi di opposizioni, di lotte, di incredulità e di ostacoli di tutti i generi:

Nessuno credeva al film. Nessuno credeva che i marinai autentici riuscissero a sostituire gli attori. Nessuno credeva che un Ufficiale di

Marina potesse — d'un colpo — autoeleggersi soggetto, sceneggiatore, regista, e tutto. (Diciamo « nessuno credeva » intendo: la Direzione Generale di Cinematografia di allora, le varie Case Produttrici e l'ambiente cinematografico che furono interessati. Dalla Marina — invece — ebbi la più intelligente comprensione; e devo qui dichiarare che, senza il suo deciso appoggio, il film non avrebbe mai visto la luce degli schermi).

Fu un'autentica battaglia che non si arrestò nemmeno al primo giro di manovella, ma continuò attraverso la realizzazione svoltasi nel più affettuoso e riverente scetticismo, e poi attraverso il montaggio, il doppiaggio, la collaborazione alla musica, la sincronizzazione, il mixage, eseguiti interamente da me e sempre nello stesso clima di diffidenza, fino alla « prima proiezione privata » che io dedicai agli operai e al termine della quale ebbi — finalmente — il primo e più espressivo riconoscimento quando il capo elettricista Monaco, stringendomi forte una mano, mi disse con voce rotta dalla commozione: « Comandante!... Credevo peggio! ».

Questa è l'ignorantissima storia di *Uomini sul fondo* e della sua sofferta, faticata, disperata paternità.

La realizzazione della parte più difficoltosa del film (esterni e riprese subacquee) si svolse alla Spezia, per quattro mesi, con la valida e cordiale assistenza del Dott. Ivo Perilli, già regista. Nella realizzazione degli interni (che si svolse a Trieste) ebbi — invece — la collaborazione del Signor Giorgio Bianchi, il quale — fino a quel tempo — aveva fatto l'aiuto-regista. Egli assimilò con non comune acutezza quel « quid » di ambientale e di tipico necessario a quella particolare realizzazione; ed io, per dimostrarli la mia piena fiducia, lo autorizzai a girare alcune inquadrature del film (durante una mia assenza da Trieste) e, alla fine, accettai di buon grado che gli venisse riconosciuta la qualifica di « Direttore Artistico » pur intuendo che quella « qualifica » si sarebbe prestata ad equivoci spiacevoli nei miei riguardi tanto più che, in quel film — e così pure in tutti gli altri successivi — io non ho mai voluto che apparisse il mio nome.

Dunque, tornando a bomba, cioè al nemico notato da Guido Aristarco, mi sia concesso di ricordare che in *Uomini sul fondo*, c'è un nemico, sì... Ma è il mare. E non è nascosto da nessuna paura. Anzi, è presente dal principio alla fine del racconto nella sua vera essenza, cioè in una realtà non trasfigurata, né nel bene, né nel male.

Di quale nemico parla, dunque, Guido Aristarco? Di quale retorica? Di quale nazionalismo?

In dubiis: libertas. E ammetto, anche, di essere nel torto: Ma *Uomini sul fondo* non ha mai pensato di contenere tanti concetti quante sono le accuse del « recensore », per il semplice motivo che è un film linearmente didattico (didattico, non in senso aridamente scolastico, ma nel senso più vicino alla inconfondibile e principale funzione del cinema: portare uomini, fatti, e ambienti, alla conoscenza di coloro che ne sono necessariamente lontani).

E' sotto tale aspetto che — proprio in questi giorni — *Uomini sul fondo* è stato capito e accolto in America dove — grazie all'assenza di retorica e di nazionalismo — è apparso palpitantemente vivo, a distanza di dieci anni.

Comunque, il « recensore », una virtù me la riconosca, la coerenza. Ed io, a mia volta, devo riconoscerli che è nel giusto. Infatti tutti i miei film sono stati pensati e realizzati sotto un concetto, una linea, e uno stile didattici:

Nave Bianca — per esempio — spuntò nella mia mente addirittura come un semplice documentario (cortometraggio) capace di illustrare — attraverso l'assistenza ad un marinaio ferito — l'attrezzatura sanitaria della Marina in guerra. E fu solo a realizzazione inoltrata del cortometraggio che si fece strada e si impose il criterio di dilatarlo fino a tirarne fuori un film-spettacolo. Così, io — non senza aver chiesto perdono alla mia coscienza — gonfiai il cortometraggio inzeppando — nella primitiva

linearità del racconto — un banalissimo intreccio d'amore tra il marinaio e una croce-rossina.

Fantasma del Mare — l'ultimo della serie — è ancora un film didattico e, senz'altro, il più difficile tra tutti; perché non era davvero semplice compito di mostrare — in clima non più rovente — il ciclone che sconquassò gli animi di quanti erano isolati, in mare, l'infuato 8 settembre. Il « recensore » ne conviene almeno?

Bene. Io ho accettato — quel compito — come un ultimo atto di obbedienza, di dovere, e anche di gratitudine verso la Marina; e devo supporre che Guido Aristarco abbia intuito qualcosa del genere, visto che mi riconosce uno « spirito di corpo » e una « fedeltà all'arma ». (Della qual cosa io lo ringrazio dichiarandogli che, un tale elogio, mi fa più piacere espresso da un critico cinematografico che dallo stesso Capo di Stato Maggiore della Marina).

Però, il « recensore » ha trovato, nel film, tali montagne di errori, da dovergli appiappare la melanconica, piccola, e solitaria stelletta dei film sbagliati.

In dubiis: libertas. E, quindi, niente da eccepire. Siamo nel campo delle opinioni.

Ma quando, partendo dalle sue opinabili montagne di errori, arriva — per deduzione — al dubbio sulla « vera paternità » di *Uomini sul fondo*, Guido Aristarco scivola incautamente nella seconda massima di S. Agostino:

In necessariis: unitas (2+2 fa 4 e non è ammesso il sospetto che faccia 5). Vale a dire: la paternità di un film non è materia opinabile; è un elemento preciso e precisabile, che può autorizzare un « recensore », se mai, ad accertarsi, non ad accampare dubbi.

Ed eccoci alla trionfante sincopata battuta con cui si chiude la recensione di *Fantasma del Mare*: « In quanto poi a *La Nave Bianca*, la paternità è fuori dubbio: Rossellini ».

Qui, viene spontaneo di domandarsi:

Come mai il « recensore » ha sentito il bisogno di arrivare a questa veemente ed esplosiva conclusione quando, in proposito, non avrebbero dovuto esserci dubbi dato che Roberto Rossellini ha sempre figurato — per la critica e per il pubblico — come il regista di *La Nave Bianca*?

Forse per il gusto di respingere, seccamente, l'opinione espressa da lei, Signor Direttore, nel N. 1 di « Cinema »? (quando dice: « *La Nave Bianca* rivela più la personalità di de Robertis che quella di Rossellini »).

In dubiis: libertas. D'accordo. Ma un punto è certo, e mi sia permesso di precisarlo: Quando ci si accinge all'impegno e alla responsabilità di fare il processo a tutta l'opera di un autore (cioè ad anni di fatiche e non di vuote chiacchiere) è consigliabile essere più cauti e, soprattutto, « meglio informati ».

Dietro la sbrigativa e assolutistica asserzione finale di Guido Aristarco — per esempio — si cela una questione talmente delicata, da inporci il dovere di lasciare i chiarimenti del caso alla correttezza e alla lealtà professionale del signor Roberto Rossellini.

E, ciò, per rimanere coerente alla linea di silenzio e di riserbo alla quale — fin dall'apparizione del film — mi sono sempre uniformato. (terza massima di S. Agostino: *In omnibus: caritas*).

F. DE ROBERTIS

Francesco de Robertis ha tutto il risalto che chiede: la sua lettera, che il direttore ci passa, viene infatti pubblicata senza modificazione alcuna (rimane anche il "sic"). Ecco la nostra risposta. Punto primo. La paternità di un'opera cinematografica è opinabile, tanto è vero che sono ancora vive e attuali le discussioni e le polemiche sull'autore del film. A meno che (ma non sembra), de Robertis non voglia dire che, ammessa la teoria del collettivismo, sia sempre possibile, al vero critico, stabilire i meriti spettanti ai vari collaboratori, cioè autori. E il dubbio da noi « accampato » è già, appunto, critica in questo senso: in quanto premessa per una ulteriore e definitiva analisi. Dal dubbio, elemento critico per eccellenza, i critici d'arte sono arrivati a distinguere i quadri di autore da imitazioni più o meno perfette, e a stabilire che alcune opere, considerate del Trecento, erano invece di data molto posteriore. Dal dubbio, infine, proprio sant'Agostino è arrivato alla conversione. Comunque le nostre pretese erano, nei confronti di de Robertis, molto più modeste, e tali volevano e vogliono essere, anche per l'impossibilità materiale di consultare

L'ANGELO DELLE MOGLI

Uomini sul fondo. Del resto de Robertis ammette che Bianchi girò alcune inquadrature di quel film, e che si valse inoltre, della valida e cordiale assistenza del Dott. Ivo Perilli".

Punto secondo. Non è affatto vero che Rossellini abbia sempre figurato per la critica e per il pubblico, come il regista di La Nave bianca. La documentazione, in merito, è nutrita: provi, il de Robertis, a sfogliare le cronache cinematografiche di quei tempi, e non soltanto di quei tempi. E provi a rileggere la sua lettera: "La Nave bianca... spuntò nella mia mente... e fu solo a realizzazione inoltrata del cortometraggio che si fece strada... Così, io... gonfiai il cortometraggio...". Cosa vuol chiedere dunque il nostro regista alla correttezza e alla lealtà professionale di Rossellini, se non la "confessione" che La nave bianca è opera di de Robertis? E allora perché non firmò? Forse per la ragione che "in quel film (Uomini sul fondo) — e così pure in tutti gli altri successivi — io (de Robertis) non ho mai voluto che apparisse il mio nome"? Falsa asserzione. Il nome di de Robertis apparve e appare, e per di più preceduto dalla qualifica di "Comandante". Soltanto in La nave bianca egli figurò come soggetto e sceneggiatore; ma, in considerazione del film precedente, il pubblico e la critica di allora parlarono, ripetiamo, più di de Robertis che di Rossellini.

Terzo punto. A quali posizioni polemiche, a quale nemico, a quale propaganda alludiamo? Al nazionalismo, al militarismo: cioè alla retorica ufficiale di un tempo. In questa retorica noi identifichiamo il nemico di Uomini sul fondo; nemico non inteso, cioè, come unità fisica, materiale. E del resto non siamo solitari nella nostra opinione. De Robertis ricorre volentieri ai critici francesi i quali, secondo lui, per primi avrebbero "scoperto" Uomini sul fondo (il che è errato: il saggio di Viaggi e Casiraghi apparve prima del riconoscimento straniero). Ebbene, dove mette l'Histoire du Cinéma di Bardèche e Brasillach Uomini sul fondo? Nel capitolo dedicato a "les classiques du fascisme". E a tutti è nota l'ideologia di questa "storia". Padovone il de Robertis di prendere come elogio la coerenza da noi riconosciuta; ma si ricordi che la sua "didattica" altro non è che, come crediamo di aver esaurientemente dimostrato, retorica: in continuo crescendo.

Quarto punto. Non rimane, dunque, che "in omnibus caritas". Ed è l'unico caso in cui sant'Agostino viene citato a proposito. Se de Robertis vuole comprensione (per il suo "spirito di corpo") tolleranza e fratellanza, ebbene, possiamo concedere tutte queste cose. Ad un patto però: che ci lasci il nostro dubbio e che non ci siano ricompense (e non fraintenda de Robertis, noi ci rivolgiamo al Centro Cinematografico Italiano, al quale abbiamo respinto un non gradito "presente" natalizio). Concludendo: con tutta l'autorità e il latino, preso in prestito dal grande Santo, e a parte le contraddizioni in cui cade de Robertis, 2+2 fa sì 4, ma può fare anche 5: come noi abbiamo dimostrato e, se vogliamo, come afferma la così detta "teoria della relatività" di Einstein.

G. A.

Non tutte le mogli americane sono fortunate come la moglie del vescovo. Non tutte, cioè, hanno un angelo a disposizione per risolvere i loro piccoli e grandi problemi coniugali. Gli angeli, di solito, nella letteratura, nel cinema e alla radio (dove imperversano più che altrove) sono personaggi molto importanti e autorevoli, ai quali è devoluto il compito di risolvere situazioni intricatissime e di sciogliere nodi altrimenti insolubili. Salvano, con i loro interventi tempestivi, innumerevoli vite umane e portano felicità agli infelici, come l'angelo di seconda classe di *It's a Wonderful Life*. Non sono completamente disinteressati perché sanno che alla fine della loro missione riceveranno premi ambiziosissimi, e spesso quindi scendono a patti con gli uomini per convincerli a non far troppe storie e a non rifiutare, come vorrebbero, di essere aiutati.

Si occupano di preferenza di problemi sociali: soccorrendo uno o più uomini, soccorrono, per riflesso, un'intera società, istillando nel cuore di tutti (anche di quelli che non sanno o non credono alla loro esistenza) nobilissimi principi di fratellanza e di carità. Un tempo erano invisibili e si manifestavano agli uomini soltanto con la voce. Bastava, perché gli uomini credevano fermamente nelle potenze invisibili. Oggi, essi sono pronti a credere all'esistenza di uomini invisibili, prodotti di una scienza sempre più potente per la quale ognuno nutre un'ammirazione sconfinata, ma sono scettici sull'esistenza degli angeli invisibili. E gli angeli hanno dovuto, per essere presi sul serio, comparire agli uomini con sembianze umane, accettando di buon grado e con santa rassegnazione infinite seccature.

Così sono gli angeli moderni. Spogliati da tutti i significati mistici, ironici o letterari, sono anch'essi l'espressione (in forma, — come dire, — allegorica) di certe realtà particolarmente scottanti. L'angelo che corre in aiuto della moglie del vescovo, nel film di Henry Koster, ha l'incarico di sanare vecchie incomprensioni coniugali. Se ci si mette di mezzo un angelo, dopo che tante volte, nel cinema americano, ci

si son provati uomini e donne, vuol dire che il problema è piuttosto spinoso.

Nel film v'è una situazione tipica, spinta ai limiti estremi. Quale marito, infatti, potrebbe essere più chiuso, freddo e lontano dalla moglie, di un vescovo che pone a scopo supremo della sua vita non la felicità in terra (e sia pure una felicità modesta, tutta raccolta nel seno della famiglia) ma l'austera preparazione spirituale per un mondo che sta di là dalla vita stessa? E non è stato scelto un pastore qualunque, ma un sacerdote che occupa il posto più alto della gerarchia ecclesiastica protestante, un vescovo che ha, oltre tutto, notevoli preoccupazioni materiali connesse al suo esercizio spirituale. Il meno che possa capitare a un uomo simile è di vedere la moglie (la quale è donna e non sacerdotessa) soffrire crudelmente.

L'incomprensione coniugale — che è forse uno dei tanti problemi nazionali degli Stati Uniti — viene esemplificata dal film in tutti i suoi aspetti: disinteresse, indifferenza o, almeno, un senso sempre più accentuato di distacco, dedizione eccessiva, ed anche un po' ingiustificata o malintesa, al proprio lavoro, da parte del marito; crescente insofferenza del sentirsi trascurata, crisi di pianto, desiderio — acuito progressivamente dalla continua mortificazione — delle piccole cose e dei piccoli segni di affetto che la farebbero felice, da parte della moglie. Il film adombra accortamente i pericoli che potrebbero nascere da una simile situazione e fa dell'angelo, oltre che uno spirituale consolatore, un giovanotto galante tutt'altro che restio ad approfittarne. Ma, essendo un angelo, s'avvede che la via gli è comunque preclusa, per diversi motivi. E la donna non può dimenticare che è pur sempre la moglie di un vescovo e dev'essere, per questo, ligia ad una severa morale. Conclusione ottimistica solo in apparenza. Quale morale e quale forza sorreggeranno la donna comune, se neppure i figli (Koster lo lascia intendere chiaramente) hanno un peso decisivo nella sua vita?

FERNALDO DI GIAMMATTEO

RICORDO DI RIGHELLI

È morto in questi giorni Gennaro Righelli, che aveva diretto, per la Cines, appena fondata da Stefano Pittaluga, il primo film sonoro italiano: *La canzone dell'amore* (1930). Righelli si era avvicinato al cinema verso il 1917, e la sua attività fu copiosa, sia in Italia che all'estero.

FILMOGRAFIA

1917: C'era una volta. - 1918: Le avventure di Doloretta; La peccatrice casta. - 1919: L'orizzontale; La regina del carbone; Il veleno del piacere. - 1920: La casa di vetro. - 1921: La vergine folle; Il viaggio. - 1922: Amore rosso; La casa sotto la neve. - 1923: Le vie de Bohème. - 1924 Oriente. - 1926: Transatlantico; Rouge et Noir. - 1927: Gli esiliati del Volga. - 1928: il presidente di Costanueva. - 1930: La canzone dell'amore; La scala. - 1931: Patatrac. - 1932: L'armata azzurra; Al buio insieme. - 1933: Il signore desidera?; La fanciulla dell'altro mondo. - 1934: Quei due. - 1935: Aria del continente. - 1936: Pensaci Giacomino. - 1937: Gatta ci cova; Lasciate ogni speranza. - 1938: L'allegro cantante; Voce senza volto; Hanno rapito un uomo; L'ultimo scugnizzo. - 1939: Il barone di Corbò; Le educande di St. Cyr; L'eredità in corsa. - 1940: Manovre d'amore. - 1941: Il pozzo dei miracoli. - 1942: Orizzonte di sangue. - 1943: Tempesta sul golfo; Colpi di timone; Storia di una capinera. - 1945: Abbasso la miseria. - 1946: Abbasso la ricchezza. - 1947: Il corriere del re.



Nel 1930 Gennaro Righelli, morto in questi giorni, diresse per la Cines il primo film sonoro italiano: « La canzone dell'amore ». Di esso qui un'inquadratura di quel film, tratto da una novella di Luigi Pirandello e interpretato da Dria Paola, Pilotto e Isa Pola.

MARCEL: MORTO CHE PARLA

MARCEL L'HERBIER è un uomo davvero bizzarro e sconcertante. Intellettuale simbolista e decadente, cominciò a lavorare nel cinema francese durante la prima guerra mondiale, e negli anni tra il 1920 e il 1930 contribuì, con alcune opere formalisticamente prestigiose, alla formazione del cinema d'avanguardia francese. Regista estetizzante, le sue opere di questo periodo entusiasmarono i giovani cultori dell'estetica nascente; e ancor oggi gli storici le ricordano con simpatia e comprensione. Ma dopo il 1930, l'Herbier cominciò a diventare quello che oggi è: un uomo stranissimo. Infilò con una regolarità impressionante una serie di orribili film commerciali e spesso peggio che commerciali, che regolarmente disconobbe. Evidentemente si trattava, e si tratta ancor oggi, di film « alimentari », fatti non sappiamo se per nutrire l'Herbier solo, o una sua eventuale famiglia, che vorremmo, per salvare le apparenze almeno; numerosissima. Quel che stupisce, è che in tutti questi filmaccioni d'appendice, mai l'Herbier sia riuscito a far balenare qualcosa, uno sprazzo delle sue antiche virtù, o qualità, o caratteristiche. Niente, assolutamente. Ed ecco che, d'altro canto, quando non è sul « plateau » a dirigere, quest'uomo elegantissimo e scanzonato si comporta come uomo di cultura vero e proprio, si batte per la difesa del cinema francese, appoggia con il suo buon nome commerciale la buona causa del cinema francese presso industriali e autorità, scrive libri e compila antologie, e crea una Scuola di Cinema, l'IDHEC, o Istituto di Alti Studi Cinematografici.

Lasciamo agli adepti della psicanalisi o, più semplicemente, della psicologia, il compito di risolvere questo problema di « sdoppiamento », che a qualche raffinato potrebbe anche ricordare la storia del Dottor Jekyll e di Mister Hyde. Ma accenniamo a uno degli aspetti della personalità di Marcel l'Herbier che non riusciamo a definire. In Le livre d'or du Cinéma Français (Agence d'Information Cinématographique, Paris, 1945), egli dice: « L'Istituto di Alti Studi Cinematografici che si è aperto due anni fa, è la prima scuola al mondo che assicuri l'insegnamento razionale dell'arte e delle tecniche del film ». Sarà proprio così? La storia, ahimé, dice esattamente il contrario. A parte il fatto che in Italia il Centro Sperimentale di Cinematografia è nato molti anni prima dell'IDHEC; a parte il fatto che scuole di cinema siano esistite quando l'IDHEC ancora non era stato concepito (per esempio, ne è esistita una in Polonia verso il 1925), le prime scuole di cinematografia sono nate nell'Unione Sovietica, subito dopo la Rivoluzione, vale a dire quando nel paese infuriava la lotta contro le guardie bianche e gli interventisti, la carestia mieteva migliaia di vittime, e il freddo, le epidemie, i disagi imperversavano dovunque. Il 15 agosto 1918, per iniziativa del regista Ciaikovski, presso lo stabilimento « Tvórcestva » venne aperta una « Scuola di Cinematografia ». Il 25 agosto 1918, la Commissione Statale per l'Istruzione del governo Sovietico deliberò la fondazione della « Scuola Statale d'Arte Cinematografica », accogliendo ed approvando il programma elabo-

rato in proposito dal regista Vladimir Gardin. Altre iniziative del genere vennero realizzate in quell'epoca: una Scuola d'Arte Cinematografica venne aperta a Pietrogrado il 17 marzo 1919, presso lo stabilimento « Arte dello Schermo », a cura del Comitato Cinematografico del Soviet della città, e su iniziativa del Commissario del Popolo per l'Istruzione Lunaciarski; vennero creati Istituti superiori di fotografia (9 settembre 1918), e di tecnica.

Possibile che Marcel l'Herbier ignorasse questi fatti? Possibile che non avesse mai letto, in appendice del libro di Weinstein e Marchand, i programmi e le lezioni delle scuole sovietiche di cinema? Che non avesse letto le pagine dedicate alla stessa questione del Moussinac, e da tanti altri? Ma forse il centro del problema è un altro. Nella sua frase, l'Herbier afferma che la sua scuola è la prima del mondo ove si impartisca un insegnamento razionale della tecnica e dell'arte del cinema. Questo significherebbe che l'insegnamento impartito dal nostro Centro Sperimentale di Cinematografia, ove hanno insegnato Pasinetti, Chiarini, Barbaro, Paolucci, Serandrei e tanti altri ottimi nomi della nostra cultura cinematografica, fosse e sia tutt'ora un insegnamento non razionale, vale a dire irrazionale. Irrazionale, se non sbagliamo, significa illogico: quindi in definitiva inutile, sciocco, roba da matti. Che ne pensano gli amici Pasinetti, Chiarini, e tutti gli altri del Centro? Siffattamente, irrazionale e quindi illogico, sarebbe stato tutt'ora l'insegnamento impartito dalle Scuole Sovietiche di cinematografia. Può darsi: ma allora non si riuscirebbe a capire come mai proprio da queste scuole siano usciti Pudovkin, Barnet, Ermler, e tanti altri registi sovietici di fama, e che diavolo ci facessero gli insegnanti, che si chiamavano Kulescirov, Pudovkin, Eisenstein, Lebediev, e che oggi si chiamano anche Tutkevici, Gherassimov, Babockin, eccetera. Come anche non si capirebbe un'altra cosa, che è semplicissima. Scopo di una Scuola di Cinema è di preparare registi, attori, tecnici! Ma non si sa fino a qual punto sia importante preparare registi, attori e tecnici se poi per questi bravi ragazzi non c'è possibilità di lavoro, se soltanto pochissimi di essi riescono a poter lavorare, e se nella maggior parte dei casi sono poi costretti a dirigere, se registi, Rigoletto o Il vetturale del Moncenisio, o a interpretare, se attori, La cieca di Sorrento o La resa di Titi. Avviene invece che tutti i laureati delle scuole di cinema sovietiche passino alla produzione, che per gli allievi registi la « tesi di laurea » consista nella regia di un normale film a soggetto di normale produzione e distribuzione, e che per gli allievi attori consista nel recitare in un normale film a soggetto di altrettanta normale produzione e distribuzione.

Questo semplice ed interessante fatto potrebbe ispirare numerose riflessioni, che lasciamo volentieri a l'Herbier ed a quanti amano l'arte cinematografica, e non vorrebbero fosse ridotta ad una questione « alimentare ».

GLAUCO VIAZZI

TECNICA DI DOMANI

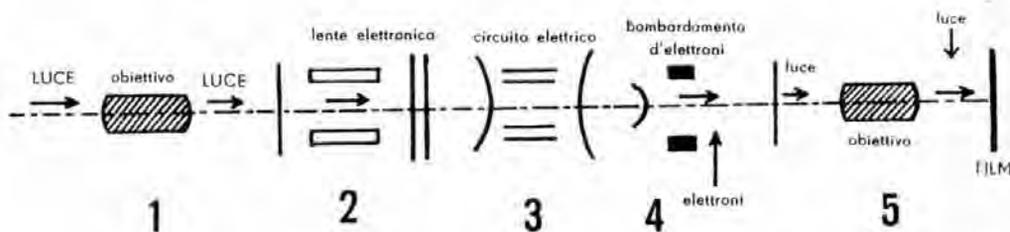
I lettori curiosi, anche se non specializzati, possono apprezzare una notizia che cambierà molti aspetti tecnici del cinema e della regia. Tra Debie e la Télévision (futura società mista) la messa a punto dell'apparecchio di ripresa elettronica non è che una questione di mesi. Tutti sanno che l'abituale apparecchio di presa utilizzando l'energia luminosa, attraverso l'obiettivo, lancia le immagini sul film sensibile. Nella « camera » elettronica, il processo è più complesso: la luce è trasformata in elettroni, a loro volta gli elettroni diventano corrente elettrica, quindi l'elettricità in elettroni e infine gli elettroni in luce. Nelle cinque fasi (vedi schema), la prima e la quinta sono identiche alla ripresa classica. Ma tra la prima e la seconda fase troviamo un fotocatodo che trasforma l'energia luminosa in energia elettronica; una lente elettronica (magari un anello) crea sulla

placca d'analisi un'immagine che si trasforma in elettricità nella fase 3. Alla fase 4, l'immagine elettrica è tradotta in elettroni. Tra la fase 4 e la fase 5 troviamo una placca luminescente che trasforma l'immagine elettronica in immagine luminosa classica che nella fase 5 è registrata dalla solita pellicola.

Gli organi fondamentali della televisione sono insomma adatti a un dispositivo di ripresa cinematografica. In parole povere, la fase 2 non è altro che un iconoscopio e la fase 3 un tubo ricevente. Era tempo che il cinema ricevesse dall'ottica elettronica le impulsi già note in microscopia, telescopio, radar ecc.

Grazie al nuovo dispositivo, il regista può seguire le scene che l'apparecchio di presa fotografa come se fossero già proiettate: l'obiettivo della fase 5 proietta infatti su uno schermo normale quel che l'obiettivo della fase 1 sorprende in una sequenza. E' quel che più interessa nel nuovo trovato: accrescere i mezzi del regista. Sul piano della tecnica, ricorderemo che l'ottica elettronica è infinitamente più sensibile dell'ottica classica, e là dove una lampada ad arco era indispensabile, la « camera » elettronica si accontenterà d'una candela.

L. D.



LE INTERVISTE DI "CINEMA"

ALBERTO DE ALMEIDA CAVALCANTI è una specie di Valéry Larbaud del cinema. Nato a Rio de Janeiro da genitori discendenti da antica famiglia fiorentina, è stato « magna pars » della cinematografia francese al tempo in cui una schiera di intellettuali si volgeva con interesse verso il film, realizzando opere per cui la scuola d'avanguardia si è resa celebre. Chiamato da John Grierson fra i documentaristi inglesi, ha diretto, prodotto, sceneggiato numerosi film, anche a soggetto, in Gran Bretagna. Ma ama trascorrere le proprie vacanze ad Anacapri, dove ha acquistato una villa, e sta per pubblicare a Copenaghen uno studio sulla scenografia cinematografica. C'è, in questa peregrinazione costante della sua vita, un po' dell'inquietudine dei viaggiatori come Larbaud, che passano le loro stagioni da Oslo a Istanbul, e di emigranti senza requie come lo furono i suoi antenati. Del resto, come egli ama far ricordare con una punta di civetteria, non era un Cavalcanti il Guido di « Perch'io no spero di tornar giammai »?

Al Caffè Greco di Roma, che sembra tornare alla fiorita vitalità dei secoli passati, quando vi convenivano artisti di altre missioni, musicisti come Liszt, Wagner, Berlioz, scrittori quali Goethe, Gogol, Stendhal e Twain, i



Da « They Made Me a Fugitive »: uno degli ultimi film diretti dal regista Alberto Cavalcanti.

Cavalcanti vorrebbe fare un film sul ritorno del fascismo

pittori Delaroche, Hébert, Robert, e l'avventuroso Giacomo Casanova, il Cavalcanti si sente a proprio agio, forse perché su quei tavolini di marmo giallo è stato servito il tè a tanti viaggiatori inquieti come lui. L'ora di conversazione che ci offre è nutritissima. Non si trattiene mai molto in questa città. Vede poco gli uomini di cinema. In genere, confessa di non amarli molto: siano inglesi, francesi, o di altri paesi. In Gran Bretagna ci sono, è vero cineasti come Grierson, col quale egli ha compiuto un ottimo lavoro. Ma troppi altri sono i produttori e anche i registi che vedono soltanto l'aspetto commerciale del problema. Ed egli stesso, l'uomo di *Rien que les heures* (1926), di *En vade* (1928) *Film and Reality*, ha dovuto adattarsi di frequente alle esigenze della produzione britannica.

« Il film inglese, dice, è ormai di una fattura tecnica correttiva, preciso, senza sbagli; ma è proprio questa la ragione della sua crisi nascosta. Ci sono uomini come David Lean che creano un *Brief Encounter* ma troppi altri intendono dedicarsi a una produzione che sia anzitutto « commerciale ». E, d'altra parte, non si può non tener presente che un film medio costa in Gran Bretagna, cinquecento milioni (cioè cinque volte più che in Italia) e che occorrono molti mercati per restituire questa cifra, e qualcosa di più ».

« Cosa pensa del cinema italiano? ».

« Mi piace ciò che ha d'improvvisato, di avventuroso, di indisciplinato: perché questa è la sua stessa forza vitale. Ma temo che la felice formula dei Rossellini e dei De Sica possa cadere nel manierismo. Occorre che questi registi, che stimo, non cadano nell'errore di ripetersi e di restare agganciati a una moda che può esaurirsi in breve tempo ».

« E dei documentaristi italiani? ».

« Ho visto i lavori di Pozzi Bellini, fra cui *Pianto delle zitelle*, e di Emmer, e mi sembrano di ottima qualità ».

« Quali sono gli autori inglesi che stima di più? ».

« David Lean, ma quando realizza *Brief*

Encounter, non quello di *Great Expectations*, tuttavia ha moltissimi pregi. E poi una rivelazione: Robert Hamer, regista di *It Always Rains On Sunday*, un film su un evaso che raccomando particolarmente. Egli ha diretto *Pink String and Sealing Wax*, e una sequenza del mio film *Dead of Night* ».

« Quali sono gli ultimi film che Ella ha realizzato? ».

« *For Them That Irespacs*, che è la storia di un uomo che ha commesso un delitto e lascia condannare al proprio posto un innocente, e, prima di questo, *Dead of Night*, *Nicholas Nickleby*, *They Made Me a Fugitive*, *The First Gentleman*. *Dead of Night* è un film a « sketches », cui ho fatto partecipare anche altri registi britannici, fra cui Basil Dearden. *Nicholas Nickleby*, come vi dice il titolo, è tratto da un romanzo di Dickens. Ho poi in animo di fare un film, col produttore italo-britannico Filippo Del Giudice, che avrà per tema il ritorno del fascismo ».

« Come giudica il film *Amleto*? ».

« Ho visto almeno dieci volte sulla scena l'*Amleto*, ma mai ho sentito così penetrato il testo di Shakespeare come nel film di Olivier. Pur amandone, però, varie parti, come l'apparizione del fantasma e il duello, non trovo altrettanto buona la scenografia, certi trucchi ed anche la stessa recitazione di taluni attori, come la « madre », troppo giovane, e come Ofelia, ancora un po' acerba. E' comunque un'opera ammirevole, e vi trovo dell'autentico cinema ».

« Perché nella sua antologia cinematografica *Film and Reality* non ha incluso neppure un italiano? Il documentarista Omega, coi suoi film esotici *Gran Chaco* (1906), *Cacce al leopardo* (1907), e di attualità italiana e scientifiche, avrebbe potuto avervi un posto, ed anche qualcuno dei film realistici « meridionali » del muto. E qualche documentario della Cines, dovuto a Pozzi Bellini, Poggioli, Blasetti, Perilli, ecc., per tacere del meno remoto periodo LUCE ».

« Ho composto la mia antologia durante la

guerra, quando non potevo avere la necessaria documentazione dall'Italia. E, d'altra parte, fino al 1945 il film italiano non era ancora abbastanza conosciuto all'estero. Il lavoro dei vostri registi era rimasto, fino ad allora, confinato in patria ».

« Il film, in ogni caso, è scientificamente esaurientissimo, ed è più efficace di ogni altro studio sul cinema, poiché la sua dimostrazione, che è visuale, è infinitamente più efficace della parola. Ha composto altri film dello stesso genere? ».

« Avevo in mente di farne una serie: su « Comedy in Film », sulla scenografia, ecc. Ma sia per le difficoltà di provvedermi del necessario materiale, sia per altre ragioni, non esclusa quella di dover attendere ad altri lavori a soggetto, l'iniziativa si è arrestata. Ho anche, incompiuto, un film sull'opera di Len Lye, un cineasta molto interessante, che componeva senza « camera », dipingendo direttamente la pellicola a mano. (Così faceva nel 1880 anche Reynaud). Questo artista, che stimo molto, e che è adesso in America dove lavora per *March of Time*, ha dato anche esempi di « realismo totale » nel cinema, con film come *Kill or Be Killed* sui franchi tiratori, girato durante la guerra. Su questo pittore cineasta ho scritto un articolo in *Sight and Sound*. Altri suoi documentari sono: *Vegetable Pie*, *Women at War*, *Newscameramen at War*. Fra i suoi film dipinti ricordo *Tusalava*, *Colour Box*, *Kaleidoscope*, *Rainbow Dance* ».

« Ella ha accennato a un suo libro che uscirà presto a Copenaghen, e ricordiamo suoi scritti su *Cinema*, su *Bianco e Nero*, su *Le rôle intellectuel du cinéma*, e su *Sight and Sound*. Conta di pubblicare altri studi sul cinema? ».

« Ho preparato, per ora, quattro capitoli di una autobiografia critica che chiamerò *Flash-Back* perché sarà un vero viaggio all'indietro nelle mie esperienze cinematografiche. Gliene darò presto notizia, e potrà farla conoscere ai lettori italiani ».

Il colloquio volge alla fine. Cavalcanti mi stringe la mano invitandomi a continuare il colloquio ad Anacapri o a Londra. A lui, forse, questi luoghi, tanto distanti e diversi sembrano altrettanto vicini. Infatti, così come a Paul Bourget, che era un assiduo del Caffè Greco, fanno parte di una città sola: Cosmopolys.

« Come si sta ad Anacapri? » ho potuto ancora domandargli.

« Molto bene. Forse mi ci stabilirò definitivamente ».

Sarà vero? Dopo tutto, dopo settecento anni, un Cavalcanti potrebbe spogliarsi dell'abito dell'esule.

MARIO VERDONE

5 - VITTORIO DE SICA

SE AVESSI un certo capitale lo investirei nella fabbricazione in serie di piccoli De Sica in gesso o in terracotta da vendere a modicissimo prezzo come soprammobili scacciapensieri o portafortuna. Avere un De Sica nel proprio salotto o nell'ingresso diventerebbe presto indispensabile in ogni famiglia, in sostituzione del troppo antiquato ferro di cavallo con spighe di grano o dei standardizzati fantocci di Disney.

Infatti, volendo definire da un punto di vista critico la personalità artistica di De Sica, la prima parola che viene in mente è una parola che non contiene in apparenza un giudizio critico ma significa avvicinamento umano e cioè «simpatia». Eppure, per coloro che non credono all'arte per l'arte ma all'arte per l'uomo, anche la simpatia entra nel giudizio critico, perché in realtà è conseguenza di una sanità morale, di una istintiva offerta di se stessi, di una immediatezza e universalità di linguaggio che sono gli elementi costitutivi di un vero artista. Guardate Stroheim, per esempio, caso tipico data l'impostazione del personaggio come «antipatico» per eccellenza. Tutti i giovani cineasti hanno coltivato la speranza di vincere alla lotteria per potersi comprare Stroheim. Comunque, la simpatia di De Sica è una simpatia tremendamente attuale e italiana e, coincidendo con il fatto che il suo proprietario ha sfornato negli ultimi anni alcuni dei più bei film della produzione mondiale, merita un esame approfondito. Il punto di partenza può essere questo: come ha fatto quest'uomo che tutti ricordiamo pochi anni fa attore non eccezionale e che molti ricordano «chaussonnier» meridionale, un po' gagà e piuttosto fatuo, a diventare un poeta dello schermo ed un poeta rivoluzionario, per giunta, della pattuglia di testa di una nuova scuola della cultura moderna? Nella sua vita privata non si trovano episodi di anche minimo interesse. Non è discendente di un famoso pirata, non ha fatto il torero o il commesso in un negozio di scarpe, non ha pescato perle in qualche isola del Sud e non si ha notizia di donne che si siano suicidate per lui. Proveniente da una famiglia della media borghesia, egli ha fatto semplicemente l'attore. La prima scrittura fu con la Pavlova, la seconda con Luigi Almirante. Poi incontrò Tofano e la Rissone. Fece parte di uno sfortunato complesso diretto animosamente da Guido Salvini e nel quale, oltre la Rissone, vi erano la Chellini e Melnati. Infine, con gli stessi, entrò nella Za-Bum. Qui, oltre a recitare e cantare si pigliava anche la paga. Egli ottenne il suo primo, vero successo di pubblico interpretando la macchietta del soldato Esposito nella rivista di Falconi e Biancoli, *Navigliana*. Fino ad ora non si può certo parlare di una scuola d'arte e nemmeno di gusto, sì e no di una scuola di vita. Intanto, nel 1929, aveva avuto il primo contatto col cinema. Questo si era concluso con la paterna raccomandazione da parte di Stefano Pittaluga di cambiar mestiere, per via del naso che, in effetti, a quell'epoca soprattutto, era di dimensioni piuttosto preoccupanti. Il primo film in cui apparve fu nientemeno che *Zaganella*,

nel quale egli ebbe modo di distinguersi cantando il noto ritornello «zagané, zagané». Il secondo film fu *La vecchia signora*, prodotto nel '31 dalla Caesar, di Giuseppe Barattolo. Il regista era il povero Palermo e gli altri attori Emma Gramatica e Maurizio D'Ancora. Ma ecco, infine la prima tappa veramente importante: l'incontro con Camerini. Costui cercava il protagonista per un film che avrebbe dovuto chiamarsi *Taxi*. Il primo provino fu orrendo, il secondo onestamente mediocre. Ma Camerini ebbe buon fiuto e poi c'era la famosa faccenda della simpatia. Sembra che in sala di proiezione egli abbia esclamato: «Ti prendo, De Sica, anche se sei brutto». Il film uscì poi con il nome di *Gli uomini, che mascalzoni!* (1932), ed ebbe un notevole successo. La sceneggiatura era di De Benedetti e Soldati e gli altri inter-

FILMOGRAFIA

1940: *Rose scarlatte*, con De Sica e Renée Saint-Cyr. - 1941. Maddalena zero in condotta, con De Sica e Carla Del Poggio. Teresa Venerdì, con De Sica e Adriana Benetti. - 1943: Un garibaldino al convento, con Carla Del Poggio e Leonardo Cortese. I bambini ci guardano con Isa Pola e Adriano Rimoldi. - 1944: La porta del cielo, con Elli Parvo e Massimo Girotti. - 1946: Sciuscià, con attori non professionisti. 1948: Ladri di biciclette, con attori non professionisti.

preti furono Lia Franca e Cesare Zoppetti. Da allora ebbe inizio il secondo periodo della carriera di De Sica. In teatro formò compagnia solitamente con la Rissone e Melnati, interpretando centinaia di commedie borghesi, vuote e leggere come, in fondo, la sua recitazione. In cinema, invece, la collaborazione con Camerini si rivelò molto proficua. Il regista era bravo e dette a De Sica il senso del cinema. Ma Camerini non era solo un buon tecnico ma anche un uomo di gusto, con un mondo proprio ed attento alla realtà circostante. Questo, soprattutto. Egli aveva (ed ha, naturalmente) un particolarissimo senso di osservazione. Così divenne presto lo «chanteur des gestes» della piccola borghesia italia-



De Sica mentre girava «Ladri di biciclette».

na, con le sue miserie, le sue ingenuità aspirazioni, le sue molte delusioni. Un mondo, insomma, visto un po' superficialmente ma con una sua validità poetica e realistica, tenuto conto della situazione politica e culturale dell'epoca. De Sica, con Camerini, imparò a recitare sul serio ma soprattutto riuscì a fare quello che pochissimi attori italiani avevano fatto: creare cioè un personaggio vivo, che avesse nella realtà le sue origini. Alida era la ragazza media, figlia dell'industriale milanese, sartina torinese o studentessa di lettere romana. Era la più popolare, quindi, soprattutto fra le ragazze, quelle che cominciavano presto a fumare, si fidanzavano con il professionista di buona famiglia, coltivavano nel cuore una malcelata simpatia per Bob Taylor e sognavano l'America. Logicamente, dopo la guerra, Alida in America si è trasferita, personificando anche con questo viaggio i sogni di migliaia e migliaia di ragazzette spostate. La Del Poggio, invece, era la «pariolina» precisa precisa, di quelle che dopo la guerra hanno avuto «la crisi» e si sono messe a parlare di proletariato. Ora, infatti, fa film popolari. Nazzari era un po' «l'uomo del regime», venuto su per il suo fare autoritario, con uno spaventoso gusto nel vestire e i riccioletti sul collo, ma con molto «fegato», pronto a seguire Graziani in Africa e abituato a salutare le ragazze con voce sotterranea: «Ciao, piccola». Anche lui coerentemente, dopo la guerra, fa «Il bandito» o cerca fortuna in Argentina. Anche Giachetti era un uomo del regime, ma di quelli che erano convinti di farlo «per la patria», con una possibilità di salvataggio, insomma. De Sica, invece, con il regime non ha avuto niente a che spartire. Niente vocione, niente Graziani, niente industriali corporativistici. Lui era il Travet '35 o '39, in lotta quotidiana per la liretta, con una certa disposizione a far fesso il prossimo per procurarsela, con il sogno tormentoso di passare alla classe superiore, a Via Veneto o a Capri, con la Lancia fuori serie e l'amante ai Parioli. Ma era anche, forse soprattutto, Napoli, «o' core», «te voglio bene», «se non canto moro», tutto quell'insieme di sentimento falso e vero, di cristianesimo pagano, di superstizione, di continuo sorriso e di intima, secolare tristezza, di povertà innata e di innata signorilità, che costituisce l'italiano meridionale. Era insomma un personaggio poetico e «simpatico», non ancora interamente realizzato, però. Intanto durante questo secondo periodo, avvennero due cose importanti. Il numero di brutti film interpretati da De Sica superò il livello sopportabile. Erano veramente troppi e troppo brutti. Ora egli confessa apertamente di avere avuto una forma particolare di abulia che lo lasciava in completo possesso di quella specie di produttori e registi che allora erano calati su Cinecittà come le cavallette sui campi di grano o i Fratelli della Costa su un galeone spagnolo. Responsabilità anche sua, naturalmente. In ogni modo, ad un certo punto, lo spettacolo di scempio artistico e di imperizia tecnica al quale assisteva continuamente gli fecero germogliare nel cervello l'idea di fare il regista. Così ne parlò ad Amato che, incuriosito dell'idea, gli concesse di dirigere, insieme a lui stesso, un piccolo film: *Rose scarlatte*, che uscì nel 1940. L'altro avvenimento importante di questo periodo era stata la conoscenza di Zavattini che aveva dato il soggetto per uno dei migliori film della coppia

Camerini-De Sica: *Darò un milione* (1935). Zavattini era sceso da Milano con una gran passione per il cinema ed accarezzò per qualche tempo l'idea di fare il regista. Nell'attesa cercò qualcuno che fosse in grado di esprimere cinematograficamente le mille idee a seconda che gli nascevano in testa, che fosse il « suo » regista. Sperò di averlo trovato in Camerini ma in seguito fu proprio De Sica il suo uomo. Ma in un primo momento i due non ebbero occasione di lavorare insieme. Il secondo film di De Sica regista fu *Maddalena zero in condotta* (1941). Questo rientrava nella famigerata serie delle commedie comico-sentimentali che erano la peste bubbonica del nostro cinema, ma presentava una sensazionale novità: era veramente comico e veramente sentimentale. Era fatto bene, era cinema. Aveva poi il merito non indifferente di presentare un gruppo di volti nuovi, la Del Poggio, la Dilian, la Veneroni, che minacciavano persino di saper recitare. Alcuni critici drizzarono le orecchie. Ma con *Teresa Venerdì* (1941) la curiosità divenne certezza: De Sica era un regista. Aveva il senso del cinema e quel qualcosa che autorizzava a sperare ancora di più. In margine va ricordato che fu in questo film che praticamente debuttò in cinema la Magnani con caratteristiche già sviluppate. Dopo venne *Un garibaldino al convento* (1943). Si ebbe modo di constatare, allora, che ogni nuovo film era un regolare passo in avanti, segnava un ampliamento del suo mondo ed un approfondimento. L'ultimo lavoro, prima dell'armistizio e crisi seguente fu *I bambini ci guardano* (1943). Qui i passi avanti erano per lo meno una mezza dozzina. Non si trattava più di commedie comico-sentimentali fatte bene, si trattava di un dramma veramente sociale col quale il suo autore non si limitava a raccontare un fatto ma esprimeva delle idee. Questo film fu, insieme ad *Ossessione* (1943) il più interessante del periodo. Esso segnò, fra l'altro, il passaggio dalla serie « signorinette » a quella « bambini ». De Sica aveva trovato nell'infanzia il suo vero mondo poetico.

Ma la fortuna di De Sica fu anche che il suo sviluppo artistico avvenne negli ultimi anni del fascismo, quando ormai nella società italiana si andavano precisando sempre più apertamente i contrasti e la frattura fra il popolo ed il regime. Si formavano i fronti e questo significava anche nella cultura il principio di un periodo nuovo, di lotta e quindi di vita. Nel campo più specificamente cinematografico, poi, si era ormai formato un fronte di battaglia da una parte del quale erano soprattutto i giovani. Già da qualche anno usciva *Cinema*, recando un contributo non indifferente alla diffusione di una cultura e di una coscienza cinematografica. Era insomma abbastanza un buon periodo per chi sapesse capirlo. E De Sica fu ben presente. Durante l'occupazione egli diresse *La porta del cielo* (1944), film disuguale ma interessante che segnò l'inizio della collaborazione con Zavattini. Questa significò per De Sica un apporto culturale e di fantasia di prim'ordine, tanto che da allora i due sono inseparabili. *Sciuscià* (1946) fu il primo vero prodotto della ditta e fu anche il vero atto di nascita del poeta nuovo. Dopo due anni, ecco *Ladri di biciclette* (1948). Qui la parola spetta alla critica.

SERGIO SOLLIMA



Una inquadratura di « Sciuscià » (1946), il film che pose De Sica sul piano internazionale.



Dal film « Un garibaldino al convento » (1943). Adriana Benedetti in « Teresa Venerdì ».



Il film « I bambini ci guardano » (1943) è la prefazione a « Sciuscià » e a « Ladri di biciclette ».



The Scarlet Letter (La lettera rossa, 1926), il film di Victor Sjöström, non tiene conto degli intendimenti morali cioè non vuole avere un valore psicologico — e dal punto di vista di immediati narratori gli scaltri produttori della Metro potevano avere anche ragione, anzi avevano senz'altro ragione. Ne ebbero molto meno quando vollero, di proposito, trascurare il significato più propriamente umano, ed universale, per dar sviluppo soltanto a una vicenda romanzesca. Comunque, a Sjöström, furono affidati soltanto dei fatti, non eran nemmeno molti, e Sjöström, da parte sua, non tentò nemmeno di approfondirli, come avrebbe potuto, con una più incisiva vigoria di espressione, od anche, estendendo la partecipazione al dramma, anche alle cose, all'ambiente. Per questa volta, Sjöström, e par strano in lui già altre volte così istintivo osservatore, non ascoltò le « voci », intime o selvagge, controllate dalla coscienza o libere naturalmente, ma diede attenzione specialmente ai fatti che, nel film, sono questi: A Boston, sul finire del diciassettesimo secolo, Ester Prynne attende il marito, il medico elisabetiano Ruggero Chillingworth, perdutosi in un viaggio in mare. La grazia e la bellezza di Ester attraggono incautamente il

LA LETTERA ROSSA

THE SCARLET LETTER è un complesso romanzo americano, che ha già cent'anni ma non li dimostra. A Hollywood fu preso in considerazione nel 1926 — l'anno dei « divi » fatali: muore Rodolfo Valentino, compare Greta Garbo — però non aggiunse alcun lustro alla fama del suo autore. Nataniel Hawthorne ha una personalità strana: aveva un gran mondo spirituale, ma faceva il doganiere a Salem. Esiste già nella storia della pittura un doganiere Rousseau, ma il doganiere Hawthorne è ancor più interessante, perché più umano, e traduce in pratica la Bibbia con le parole del Vangelo. Naturalmente, un ammaestramento che aveva appreso dalla vita, e non dagli studi del collegio di Bowdoin, però il collegio di Bowdoin gli diede, se non altro, il conforto di tre amici. Longfellow che « mi intrise di poesia nella sua casa »; Orazio Bridge che gli procurò l'impiego nella dogana, e Franklin Pierce che divenne presidente degli Stati Uniti, ma per la nostra storia non avrebbe alcuna importanza se un giorno Pierce, durante un viaggio nel New Hampshire, non avesse chiesto a bruciapelo a Hawthorne: « Dove diavolo vai a prenderle, le tue storie? ». E Nataniel, candidamente, rispose: « Da un'idea morale ».

L'idea morale sta alla base dell'arte di Hawthorne, gli dischiude l'immaginazione e l'assiste, sino alla fine concettosa, per tutta la formazione del racconto e nei fortunati riavvicinamenti all'idealismo trascendentale di Waldo Emerson di Concord o nelle brusche svolte dalla pericolosa spiritualità pedante di Hillard. Anche *The Scarlet Letter* contiene la sua idea morale: il pellegrinaggio d'una anima dalla colpa alla redenzione. L'autore dice che ne ebbe il primo avviso da una lettera scarlatta, rinvenuta fra le vecchie carte della dogana, una A maiuscola lunga tre pollici e un quarto come quelle che una volta contrascegnavano in maniera infamante il petto delle adulate, e che oggi invece suggerirebbero soltanto una nuova moda. Ma l'idea di *The Scarlet Letter* bisogna andarla a cercare addirittura nel Vecchio Testamento, in quel versetto della Genesi che concerne il peccato dei progenitori: « questo frutto in effetto dava un gran discernimento delle cose, e si avvidero incontanente, e si vergognarono della loro nudità ». Dal discernimento del male consegue la vergogna della colpa, ma questa, se nel gelido rigore puritano resta nettamente divisa dalla pietà cristiana del perdono, viene invece quasi condonata dall'autore di *The Scarlet Letter* che, in considerazione appunto del pentimento, si riferisce piuttosto alla mitezza di Cristo con l'adultera e alla misericordia per Maria di Magdala. Hawthorne non sente l'acredine dei quaccheri che dall'inasprimento della condanna d'un peccato altrui traggono quel piacere almeno dell'immaginazione ch'è negato loro dalla carne mortificata; per Hawthorne, la colpa dà modo all'uomo di redimersi. *The Scarlet Letter* non è affatto, mentre avrebbe potuto esserlo, il capolavoro dell'ipocrisia, è una documentazione di una lunga espiazione che si conclude nell'angoscia di un dubbio mitigata da una speranza eterna: « Può darsi che invano speriamo di ritrovarci uniti in un'altra vita, perché scordammo il Signore e violammo il rispetto per le nostre due anime. Ma Dio sa, ed Egli è misericordioso ».

giovane ministro dello Spirito Santo, Arturo Dimmesdale, che l'ama, e quando le propone di sposarla solo allora viene a sapere del marito che impedisce un nuovo matrimonio. Circa un anno dopo, il pastore ritorna a Boston e vede gente nella piazza intorno al palco della gogna su cui sale Ester Prynne recando fra le braccia la creatura nata da illecito amore. Per tutta la vita, ella dovrà recar sul petto il segno infamante della lettera rossa, e il pastore che vorrebbe pubblicamente confessare il suo fallo è da lei dissuaso con dolci parole e di sicura promessa: lo ama ancora, sempre lo amerà, e non vuole che anche lui sia trascinato nel fango. Trascorrono sette anni, vita triste per Ester, ma ancor peggiore è l'esistenza di Dimmesdale divenuto quasi folle dal rimorso. Unico raggio di sole: Perla, la fanciulletta senza padre. Ma un giorno Perla s'ammala, e riesce a salvarla solo uno straniero, un medico che fu per lunghi anni prigioniero dei pellirosse, Chillingworth, redivivo marito che si vendica del tradimento col rimanere come un'ombra, ma vivida memoria di rimorso, fra gli amanti d'un tempo. Invano, Ester convince Dimmesdale a fuggire con lei: nel giorno della sagra, quando la nave dovrebbe partire l'ombra del dottor Chillingworth li segue. Atterrito e vinto, il pastore sul palco della gogna grida la propria colpa, mostra il suo petto corroso da una gran lettera rossa impressa a fuoco sulla carne. Poi, finalmente placata l'espiazione, muore fra le braccia di Ester, mentre il governatore e il popolo reverenti si scoprono dinanzi alla solenne morte liberatrice.

Indubbiamente, in patria, nella sua Svezia già da quattro



anni lasciata, Sjöström avrebbe creato un film ben diverso: potente e poetico, grandioso, però non commerciale. Avrebbe composto un quadro suggestivo attorno ai personaggi, e oltre ad essi inserito altri elementi: il vento e la nave, la foresta con gli elfi e le streghe, insomma il senso della leggenda o meglio della saga, ch'è atmosfera antichissima, primitiva, ancor viva, e sublime, ma umana. Gli mancò, accanto, lo spirito amico di Selma Lagerlöf. Non ebbe l'ispirazione sufficiente per tradurre in visione poetica il rigoroso documento puritano, quale appare, *The Scarlet Letter*, ma non lo è, proprio per quella sua digressione dal formalismo ch'è rappresentata dal calvario di Ester e del pastore Dimmesdale, come un volo d'anime rasente una terra disumana, e che si poteva adattare al lirismo candido dei nordici, diverso dal romanticismo tedesco, e che ha qualche affinità con un nostro, sebbene attenuato, misticismo per contemplazione, puro. Invece, in Sjöström, prevalse l'uomo di teatro. Era stato attore, infatti, prima di diventare regista, e la finzione del personaggio e l'artificio della scena aveva scordato, con Maurizio Stiller, dinanzi allo spettacolo della natura, in un commosso stupore, proprio come un uomo che d'un tratto veda con gli occhi di fanciullo. E poteva dire cose meravigliose, ma in America gli mancò qualsiasi possibilità di « ambientarsi », per affinità di sentimento. Basti dire che, a Culver City, appena arrivato gli affidarono Lon Chaney in *He Who Gets Slapped* (Quello che prende gli schiaffi, 1924) e in *The Tower of Lies* (La torre delle menzogne, 1925), drammi appariscenti con smorfie grottesche e maschere di succubi demoniaci in primo piano, e Sjöström divenuto Seastrom, un po' all'americana, lasciò in disparte fra le memorie *Berg Ejvind och hans hustru* (I proscritti, 1917) e *Il carretto fantasma* (1920) e si dedicò all'Alice Terry di *Confession of a Queen*, nel 1926, e nello stesso anno, a Lillian Gish di *La lettera rossa*.

La scelta, però, non fu indovinata. Con ciò non si vuol dire che Lillian Gish si dimostrasse inferiore alle precedenti interpretazioni; anzi, e fu questo il guaio, come in *Broken Blossoms* (Giglio infranto, 1919), o come in *Orphans in the Storm* (Le due orfanelle, 1921), era sempre l'Annie Moore di *Way Down East* (Agonia sui ghiacci, 1921), una patetica Mimí, una tersa e morbidissima Romola. Era un dolcecuore, aveva un temperamento sentimentale, a fior di pelle, più che possedere una robusta e duratura drammaticità, e al solo vederla così umile e supplichevole con i miti occhi suscitava una simpatia di commozone, pregava con gesti che invocavano pietà per quei dolori più grandi di lei, e le si addiceva piuttosto la malinconia delle lacrime che la fierezza del dolore. Era l'orante di Hollywood, ma non poteva essere l'Ester Prynne de *La lettera rossa*. Per quanto un film sia quasi sempre la libera traduzione dell'opera originale, tuttavia la protagonista di *The Scarlet Letter* ha un'importanza troppo considerevole nella scarsa letteratura americana per riuscire falsata in maniera così romanticheggiante. Anche senza voler dare ragione a D. H. Lawrence che, con

Titolo originale: The Scarlet Letter - *Regia:* Victor Sjöström - *Soggetto:* dall'omonimo libro di Nataniele Hawthorne - *Interpreti:* Lillian Gish e Lars Hanson - *Produzione:* Metro, 1926.

la sua perversa intuizione di sessualità dovunque ponesse attenzione, aveva riscontrato nel carattere di Ester « una natura ricca, voluttuosa, orientale e un gusto per la bellezza gloriosa », ad ogni modo Ester Prynne non è affatto il tipo della timida fanciulla che voglia far piangere ad ogni costo sullo spettacolo della sua inesperienza. Ad ogni pagina del romanzo si avverte, invece, in quel suo carattere come un'impressione di freddezza marmorea perché aveva tratto la mente dalla passione e dal sentimento per volgerla solo al pensiero, e ne derivò quindi un'amara meditazione e una piena maturità di criterio per cui, nei momenti di ribellione alla consuetudine quacchera, non sentiva affatto il complesso d'inferiorità della colpa verso quella società che si arrogava il diritto di giudicarla, benché non fosse in alcuno dei suoi componenti migliore di Dimmesdale o di lei. Aveva imparato, dalla vergogna, dalla disperazione, dalla solitudine, ad assumersi la responsabilità del peccato e affrontare la vita coraggiosamente, non supplicava ma giudicava, più umana dei suoi giudici, e anche sdegnosa, talvolta, per quella sua coscienza del bene e del male, a cui da sola era pervenuta. E poteva giudicare con una sensibilità che l'approssima alla Nora di Ibsen. Se non che, a lasciar fare a Lillian Gish, non c'era da meravigliarsi se poi fosse accaduto come per quel personaggio di Molnar, appunto in *La commedia del buon cuore*, Pietro Juhász, che con la sua gran bontà rovinava tutto, e dava persino ai formaggi fermentati il suo carattere dolciastro e mite.

Sjöström, o Seastrom che in tal caso dir si voglia, lasciò fare: salvo poi a prendersi una rivincita da tanta sottomissione, dopo poco, con *Wind* (Il vento, 1928). Ma, per questa volta, riconobbe che « l'anti vamp » doveva pur mettersi in evidenza, e difatti le concesse certe situazioni d'una ingenuità esasperante, che riaffermarono l'affabile recitazione di Lillian condiscendente ai gusti dei produttori e docile verso le preferenze del pubblico. Chi, però, emerge da tutto il dramma, in maniera violenta, decisa, viva finalmente, è Lars Hanson, specialmente quando, stracciate le vesti sul petto, confessa agli uomini il suo « maleficio occulto »: ed è una scena che vale tutto il film. Il quale, poi, non soddisfece neanche gli americani, che, abituati alla tradizione del lieto fine, stentaron a intendere perché mai Arturo Dimmesdale morisse, mentre invece sarebbe stato tanto meglio se fosse partito, con la sua donna, per una felice terra lontana.

GASTONE TOSCHI



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

**** LADRI DI BICICLETTE

Regia: Vittorio De Sica - Soggetto: di Cesare Zavattini, da un romanzo di Luigi Bartolini. - Sceneggiatura: Zavattini, Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri. - Fotografia: Carlo Montuori - Scenografia: Traverso - Musica: Alessandro Cicognani - Interpreti: Lamberto Maggiorani (Ricci, l'attaccchino), Lianella Carell (la moglie), Enzo Staiola (Bruno), Vittorio Antonucci (il ladro), Elena Altieri, Michele Sakara, Fausto Guerzoni, Gino Saltamerenda, Giulio Chiari, Carlo Jachino. - Produzione: P.D.S. (Produzione De Sica), 1948.

MOLTI equivoci e pregiudizi permangono ancor oggi intorno al cinema: a quelli già denunciati con precisione e chiarezza da Luigi Chiarini (*Cinque capitoli sul film*, Edizioni Italiane, Roma, 1941) altri, nati nel dopoguerra, se ne possono aggiungere. La prima validità di *Ladri di biciclette* (1948) consiste nell'essere questo film un limpido esempio da meditare, da citare, da prendere in considerazione al fine di chiarire alcuni fondamentali errori che ingombrano il problema estetico del cinema. Lasciamo da parte l'«equivoco letterario», anche se in esso è caduto ancora una volta Bartolini il quale, partendo da una denuncia di «manomissione», in nome di questa «manomissione» nega al film di De Sica valori artistici. E' ormai acquisito che il regista-artista, in quanto tale, crea e non può quindi tradurre o rimanere fedele al modello cui si ispira. La cosa è ovvia, ripetiamo: e, se non per Bartolini, per i nostri lettori: Massimo Zambonelli ci segnala da Bologna, ad esempio, lo scritto di Bartolini, apparso su *L'Italiano*, sottolineando l'infondatezza delle accuse e l'erronea conclusione dello scrittore. Un altro pregiudizio, al cui chiarimento contribuisce *Ladri di biciclette*, è quello alimentato ogni giorno dai mercanti i quali, preoccupati di suscitare una bassa curiosità, sostengono che il cinema ha bisogno di intrecci complicati (e meraviglia un po' che di questo parere sia lo stesso Bartolini). Il film di De Sica, in quanto non è un prodotto mercantile, non ha intreccio nel senso comune della parola; così come non lo hanno *L'incrociatore Potemkin* (1925) di Eisenstein e *Tabù* (1931) di Murnau, *The Kid* (il monello, 1929) di Chaplin e *Man of Aran* (L'uomo di Aran, 1933-34) di Flaherty: che sono tra le poche opere che il cinema possa vantare per inserirsi nella storia dell'arte. Arte e «complicato» sono due termini in continuo divorzio. In merito Chiarini giustamente ricorreva all'autorità di Leopardi (*Zibaldone*). A noi, per rimanere nell'ambito del cinema, piace citare Hans Richter, anche perché, come vedremo, ci suggerisce punti di contatto tra Chaplin e De Sica.

Il teorico, e per chi non ama i teorici, il regista tedesco scriveva che il film a soggetto può avere un valore artistico quando si ispira a temi semplici e universali, quando si basa su un'acutissima osservazione, per rappresentare una «satira dei tempi» oppure una specie di «reportage» realistico inteso come prodotto di fantasia. (*Film-Gegner von Heute, Film-*

Freunde von Morgen (Reckendorf, Berlin, 1929). Si spiega così l'ammirazione di Richter per *L'incrociatore Potemkin* e i film di Charlot. De Sica parte appunto da questi principi e si avvicina a Chaplin anche per altri motivi. (Si veda il finale, ad esempio, con l'operaio e il bambino che si perdono tra la folla, ripresa dalle spalle). Il terzo equivoco che *Ladri di biciclette* chiarisce è quello del neorealismo: termine che può essere preso in considerazione solo se lo si accetti come classificazione di comodo. I primi due pregiudizi comprendono il terzo, in quanto si risolvono tutti e tre sul piano dell'arte. Noi oggi contiamo, oltre a De Sica, due registi più degli altri significativi: Rossellini e Visconti. Il «realismo» del primo, nei casi migliori, si basa su una analisi psicologica tragicamente fredda: come un «vetro ghiacciato», ebbe a dichiarare lo stesso regista. Il «realismo» del secondo ricerca una fusione di elementi umani e figurativi. Entrambi, con le loro opere frammentarie, sono arrivati a valori di indubbia importanza indicando, in modi diversi, vie nuove: quelle dello stile. Ma laddove né l'uno né l'altro sono arrivati, è giunto invece De Sica; cioè ad una maggiore coerenza poetica, ad una partecipazione umana più uniforme. Se, in un certo senso, si può preferire *Sciuscià* (1946) a *Ladri di biciclette*, è perché nel primo vi sono pezzi di una intensità emotiva e drammatica che mancano in quest'ultimo, dove per altro la fantasia, quasi sempre costante, lo riduce ad un unico intero pezzo. Perché, a guardar bene, anche due sequenze di *Ladri di biciclette*, da alcuni definite «elzeviri» zavattiniani, quelle della santona, sono legate al contesto. La prima viene giustificata dalla seconda, quando l'operaio, scoraggiato dalle inutili ricerche, si aggrappa anche ad una speranza alla quale non crede. Senza contare che anche questi due pezzi appartengono al rinvenimento di un mondo, più che di un ambiente: la condizione umana dei poveri. E alla stessa stregua ci sembra che vadano considerate tutte le altre sequenze, i mercati di Roma, il ladro preso da attacchi epilettici (e che questi attacchi non siano una finzione, viene suggerito dalle inquadrature della madre affacciata alla finestra) ed anche la scena della trattoria e la «messa dei poveri», dove appunto la santona nasce obiettivamente e indirettamente, superando quella di *Un garibaldino al convento* (la visita del governatore): non si può quindi parlare, assolutamente, di «rettorica sociale», o di pretesto per farci vedere «i luoghi più caratteristici» di Roma, casa di tolleranza compresa: perché Roma potrebbe essere, in un certo senso, anche Parigi e la casa di tolleranza, così com'è introdotta, è un aspetto di quel mondo, di quella condizione umana accennata. Così, altro esempio, Antonio non ruba per una facile ed erronea legge «del galione», o per «necessità», ma per una esasperazione solo umanamente giustificata (umana e non giusta): tanto è vero che allontana Bruno e che, onesto per natura, non riesce nel furto e trova il perdono nel figlio; perdono suggerito, più che dalla stretta di mano (e forse qui la commozione sentimentale prende il posto della commozione artistica)

dallo straziante «papà, papà» di Bruno: un grido non meno drammatico ed umano di quello finale di *Sciuscià*: là, come qui, c'è una solidarietà che, nonostante tutto, si rivela per prendere un sopravvento ideale sull'egoismo che tende sempre più ad isolarci, a rinchioderci in noi stessi senza preoccupazione alcuna per i simili. La visione di De Sica è sì la solitudine; ma diversa da quella di Rossellini di *Germania anno zero* (vedi suicidio di Edmund). Pasquale uccide Giuseppe involontariamente; in *Ladri di biciclette* il pessimismo è ancora più mitigato: le barriere, le incomprensioni e le noncuranze dei grandi verso i più piccoli sono, almeno nel caso singolo, superate: di fronte al dolore di Bruno, i grandi perdonano al ladro improvvisato. E Antonio non è solo nella ricerca: con il figlio c'è anche qualche amico. Pertanto la visione tende alla possibilità di un mondo migliore. Ma questo «ottimismo» non va identificato col fatto che «alla fine, quando padre e figlio se ne vanno e si perdono fra la folla, non abbiamo serie preoccupazioni per l'avvenire pratico di quella famiglia, ma siamo certi che una bicicletta, comunque, si troverà». Queste parole, per altro discutibili, sono state scritte per sostenere e rafforzare la tesi di una presunta debolezza del film, dove la bicicletta verrebbe drammatizzata «oltre il lecito», per farne quasi un pretesto, così come un pretesto sarebbe lo stesso protagonista. E badate: sostengono queste cose proprio coloro i quali negano una possibilità di simbolo alla bicicletta, solo perché «siamo in clima di realismo, anzi di neorealismo» (alla stessa stregua il cavallo bianco di *Sciuscià* non sarebbe un simbolo). «Per capire veramente il significato di questa notizia (l'operaio derubato) bisogna», scriveva in un suo diario Zavattini, «che vi sforziate di essere Antonio. Non è facile. Bisogna tra l'altro fare un buco nel soffitto perché nella casa di Antonio, proprio sul letto, quando piove, vengono giù delle gocce... Ammetto che c'è chi sta peggio del nostro Antonio, c'è chi non ha la bicicletta. Ma Antonio ce l'ha e il suo dramma nasce infatti perché ce l'ha». «Ci auguriamo», continuava ironicamente Zavattini, «che gli spettatori benestanti non arrivino alla conclusione che gli operai starebbero meglio se non avessero la bicicletta». (*Bis*, 25 maggio 1948, n. 11). Ad un certo punto viene il dubbio (ce lo permetta de Robertis) che proprio i «benestanti» siano quelli che, per *Ladri di biciclette*, parlano di pretesti, di immoralità, di rettorica sociale, di debolezza drammatica. Ad ogni modo, se vogliamo proprio passare dal piano della poesia a quello pratico, non bisogna dimenticare che la bicicletta o Antonio la trova subito, o subito perderà l'impiego di attaccchino municipale, proprio così come suona il responso della santona: «o la trovi subito, o non la trovi più». Può darsi: una bicicletta comunque si troverà: forse impegnando altre lenzuola o qualcosa d'altro. Ma tutto questo non è già «clima di dramma autentico»? Drama esaurientemente suggerito all'inizio, tra l'altro, con un montaggio parallelo: l'operaio che guarda alternativamente la biancheria appena impegnata e la bicicletta che sta per riavere.

Può darsi, anche, che il vero protagonista sia Bruno; e del resto De Sica ha una simpatia spiccata per i più piccoli e gli adolescenti: lo dimostrano *Sciuscià* e *I bambini ci guardano* (1943) che è, in un certo senso, la prefazione al primo (l'incomprensione dei genitori verso i figli). Ma è indubbio che Bruno nasce, come personaggio, dai suoi rapporti psicologici e umani col padre, e viceversa: e che da questi rapporti deriva, in massima parte, la vitalità del film. Comunque Antonio e Bruno sono entrambi protagonisti, come lo sono gli altri

personaggi, in quanto spesso risultano fusi tra loro; e, interpretati da attori non professionisti, non sono presi come materiale grezzo: ai montaggi di recitazione specifici al film «di tipi» (montaggio correttivo, allusivo, creativo) partecipano sia il Maggiorani che Lianella Carell, sia lo Stalola che l'Antonucci. Perché *Ladri di biciclette* è un tipico esempio, tra l'altro, di ideale collaborazione tra regista, sceneggiatori (tra i quali va segnalato Cesare Zavattini, il cui apporto è notevolissimo), operatore e via dicendo. Che *Ladri di biciclette* raggiunga una sua espressione artistica — tra le più significative del cinema italiano — viene dimostrato infine dal fatto che quasi mai si sente in De Sica la preoccupazione di usare questo o quel mezzo cinematografico: si ve-

dato in questo modo; cosa che è permessa al regista, tra l'altro, dalla semplicità del racconto, dall'assenza di un intreccio complicato. Ma un pericolo è comunque avvertibile in *Ladri di biciclette*: che la commozone sentimentale prenda, talvolta, il posto della commozone artistica, senza però identificarsi. E' per questo che noi abbiamo parlato di De Sica, nei confronti di Rossellini e di Visconti, soltanto di una maggiore coerenza poetica, di una partecipazione umana più uniforme. Ed invero in questo film la simpatia, il « cuore » di De Sica portano talvolta al sentimentalismo, ad una eccessiva tenerezza: molto più evidenti in opere come *I bambini ci guardano* ed esclusi, invece, in *Sciuscì*, dove la maggiore frammentarietà deriva da altri fattori.

*** IL MOLTO ONOREVOLE MISTER PULHAM

(H. M. Pulham, Esq.)

Regia: King Vidor - Soggetto: da un romanzo di John B. Marquand - Sceneggiatura: Vidor ed Elizabeth Hill - Fotografia: Ray June - Scenografia: Cedric Gibbons - Musica: Bronislaw Kaper - Interpreti: Robert Young (Henry Pulham), Hedy Lamarr (Marvin Myles), Ruth Hussey (Kay Motford), Charles Coburn (Pulham sr.), Van Heflin (Bill King), Kay Holden (Mrs. Pulham), Bonita Granville (Mary Pulham), Douglas Wood (Mr. Bullard), Charles Halton (Walter Kaufman). - Produzione: M.G.M., 1941.

NEL BREVE spazio che ci rimane parleremo di H. M. Pulham, Esq. (Il molto onorevole Mister Pulham, 1941): una tra le più significative opere « minori » di King Vidor: non da porre sul piano, intendiamo dire, di *Halleluja!* (1929) o di *The Crowd* (La folla, 1928) o di *Our Daily Bread* (Nostro pane quotidiano, 1934) ma piuttosto su quello di *Stella Dallas* (Amore sublime, 1937), quantunque, in un certo senso, H. M. Pulham, Esq. sia il superamento di *The Crowd*. In *The Crowd* John Sims e sua moglie « non hanno che questa aspirazione: imborghe-sire, uscire dalla massa anonima, per non essere più un numero, il recluso di un'officina o di un ufficio ». Ora Vidor dimostra che non basta diventare borghesi per non essere più anonimi; anche il borghese Pulham è un anonimo e vittima di un ufficio, sia pure direttoriale. Insomma: Henry è preso dalla « routine » della vita, e così pure Marvin, anche se ha ottenuto il maggiordomo e una macchina. Il superamento accennato non implica, perciò, l'evasione; anche Pulham, come Sims, alza le braccia: e non è certo un lieto finale, se nel suo « cuore, come in quello di ogni uomo, c'è la donna che non ha potuto sposare ». E rimane, diretta e indiretta, la satira: la quale può ricercarsi soprattutto nella singolare introduzione e caratterizzazione cinematografica del protagonista. Si veda la sequenza iniziale: la colazione descritta con una successione di particolari ritmicamente montati. E, si veda, dopo la colazione, l'uomo che indossa il soprabito, che si mette il cappello duro, le soprascarpe e infine tende la mano alla cameriera, che gli dà un pugno di arachidi. Tutte « azioni » e gesti, si capisce subito, abituali, quotidianamente soliti per Pulham. E del resto il particolare delle soprascarpe diventa quasi un « leitmotiv », e altre inquadrature, analoghe tra loro, vengono inserite nella narrazione retrospettiva: Pulham che va alla ricerca del tempo perduto, con le conseguenti amarezze dei rimpianti e la malinconica constatazione che non può tornare indietro. Tutti temi, questi, che possono condurre facilmente alla novella da rotocalco o al romanzo di appendice; senonché Vidor ha raggiunto un certo equilibrio e un certo tono psicologico e stilistico, aiutato in questo anche da Elizabeth Hill, che aveva già collaborato alla sceneggiatura di un altro film di Vidor: *Our Daily Bread*. Ed ecco così la pudica e sommessa descrizione degli incontri dei due amanti, al principio e alla fine, con un Robert Young e una Hedy Lamarr che mai prima di questo film erano arrivati ad una simile intensità espressiva (se per Lamarr non si intenda anche la Kisler): è evidente la mano di Vidor, il quale ha concepito H. M. Pulham, Esq. quasi per sole immagini visive, quantunque egli faccia un ottimo uso del sonoro, e specialmente dell'asincronismo: dai monologhi interiori alla voce « irreali », in contrappunto con quella reale degli impiegati, nella scena in cui Henry legge, in ufficio, la lettera di Marvin.

GUIDO ARISTARCO



Con « Ladri di biciclette » Vittorio De Sica, produttore e regista, ha dato al cinema italiano del dopoguerra l'opera più uniforme e poetica. Il film è la logica conseguenza delle passate esperienze di questo regista: da « Maddalena zero in condotta » (1941) a « Sciuscì » (1946).

dano le inquadrature soggettive parallele accennate, la macchina che panoramica o carrellata sulle biciclette, i rapporti dei piani nella scena che segue a quella dello schiavo, e l'immensa scalinata ripresa dal basso, alla sommità della quale Antonio scorge il figlio: scalinata che ci ricorda l'immensa scala, di un valore non meno drammatico, impiegata da De Sica in *I bambini ci guardano* (il padre che abbandona il figlio). E si veda, infine, la sequenza dello stadio, con i contrappunti sonori-psicologici e padre e figlio seduti sul marciapiede, ripresi dalla « camera » attraverso le ruote, in primo piano, delle biciclette. Tutto questo, è evidente, non ha nulla a che vedere, sul piano espressivo, con le due donne riprese attraverso il braccio piegato di una terza in *Nocturno* (Nocturno, 1935): Machaty raggiungeva un effetto calligrafico, De Sica suggerisce l'aspirazione dell'operaio, già preparata dai campi totali delle biciclette; De Sica, in altre parole, non si limita a guidare l'occhio dello spettatore, ma spinge quest'occhio nel significato intimo dei particolari: e l'interesse, (« curiosità ») è proprio

Ultimo equivoco da chiarire. Oggi si parla di un « miracolo De Sica ». Ma ancora una volta i miracoli non c'entrano. De Sica è arrivato a *Ladri di biciclette* per gradi, dopo elaborazioni e progressive esperienze. Già nel 1929, quando era ancora interprete « piccolo-borghese » di Camerini, egli dichiarava di « volersi liberare, una volta per sempre, dal ruolo di buon ragazzo, un po' svagato, generoso e sentimentale, per affrontare qualcosa di più profondo » (*Cinema*, ottobre 1939, n. 79). Ed anche da questa dichiarazione è nato *Ladri di biciclette*. E noi inauguriamo le quattro stellette, anche per riconoscere le passate esperienze di De Sica. Lieti inoltre di poter così riconfermare la fiducia espressa da De Santis nel 1942, proprio in questa rubrica. « Si riconosceranno, nel posteriore *Teresa Venerdì* e in questo *Garibaldino al convento* », scriveva De Santis, « i segni concreti di una premessa e di una aspirazione che, certo, non potranno non essere mantenute, con quella stessa fede e con quello stesso impegno ». (*Cinema*, 10 aprile, n. 139).

Con la sostituzione di Will Hays e l'insediamento di Johnston e Byrnes a dirigenti della politica di Hollywood, ha avuto inizio quello che si può chiamare il nuovo corso della cinematografia americana per la conquista dei mercati mondiali. La creazione di una associazione che unisce le operazioni del commercio con l'estero di tutte le ditte hollywoodiane e l'istituzione degli addetti cinematografici nelle ambasciate degli Stati Uniti sono stati il complemento necessario per questa espansione, le cui dimensioni si possono giudicare dal fatto che sugli schermi esteri si proiettano ora, giornalmente, oltre 300 mila chilometri di metraggio con un profitto che nel 1946 era di 900 milioni di dollari e che Johnston ha dichiarato voler portare a due miliardi di dollari annui.

In un volumetto edito dalla Pravda dal titolo La cinematografia borghese al servizio della reazione, Aleksandrov esamina acutamente i diversi aspetti di questa offensiva per il dominio degli schermi mondiali e per l'annientamento delle cinematografie nazionali. « Come esempio », dice il regista russo, « di un asservimento completo alle esigenze dei cinescopisti d'oltre Oceano, possono servire gli schermi d'Italia, un terzo dei quali è stato comprato dagli americani... » Per impedire ogni possibilità di concorrenza, i cinepolitici americani distruggono la cinematografia degli altri paesi: essi comprano ed esportano ad Hollywood i lavoratori-creatori, registi e attori. Volevano comprare Rossellini (l'autore di Roma, città aperta), facendogli firmare un contratto di lavoro per Hollywood. Però Rossellini comprese in tempo il vero significato del contratto e lo stracciò... « E se Rossellini non stracciava il contratto con gli americani gli sarebbe toccata probabilmente la sorte di quell'attrice italiana diventata celebre, scritturata da Hollywood e mai fatta lavorare per parecchi anni. Quando essa fu dimenticata nel proprio paese, e rimase solo il ricordo del suo tradimento verso la cinematografia nazionale, Hollywood annullava il contratto e la buttava fuori ».

A questo tentativo di colonizzazione in senso commerciale, si accompagna una lenta penetrazione del veleno ideologico contenuto nella stragrande maggioranza della produzione americana. Aleksandrov parla nel suo volumetto della nausea provata alla Mostra di Venezia 1947 per una serie di film che altro non erano se non una ben fornita enciclopedia di vizi umani, illustrata da mezzi raffinati di assassini, violenze, risse bestiali e torture. Non poche persone anche in Italia si sono rese conto di questo pericolo; ogni giorno si proiettano nelle nostre sale pellicole dove il delitto è mostrato nei suoi aspetti più feroci e dove il fatto che un personaggio sia ucciso da un semplice colpo di rivoltella può essere considerato un atto di clemenza per lo spettatore. Tutto questo, continua Aleksandrov, senza uno scopo né una giustificazione morale (salvo poche eccezioni): toglie la maschera dello « psicologismo », resta la speculazione commerciale su un pubblico male educato. E purtroppo non è tutto: c'è, di peggio, che gran parte dell'industria europea, invece di reagire a una produzione che, oltre a soffocarla, distrugge nell'uomo la fede nelle proprie forze spirituali, si è incamminata anch'essa su questa strada pericolosa e sbagliata.

Ci sembra molto giusto a questo proposito il rilievo di Aleksandrov sugli ultimi film di Cavalcanti e in particolare su They Made Me a Fugitive (1947). Cavalcanti, che capeggiava una volta in Inghilterra il gruppo progressista degli artisti del cinema in lotta contro la produzione commerciale hollywoodiana, aveva nel soggetto di quel film la possibilità di rivelare il tremendo sistema poliziesco dell'Inghilterra che, col suo automatismo spietato, trasforma gente onesta in delinquenti. Il Cavalcanti di una volta avrebbe probabilmente dimostrato « come la forma di vita dei paesi capitalistici uccide l'elemento luce nella natura dell'uomo e risveglia in lui tendenze delittuose »; il Cavalcanti di oggi « ha svolto il tema nello stile di un romanzo detective da boulevard, colmandolo secondo la moda americana, di terrori e di errori, deridendo la dignità dell'uomo ».

In complesso il volumetto di Aleksandrov ci è apparso estremamente interessante per una polemica e una denuncia di grande attualità anche per la cinematografia italiana.

L. P.

PETER BACHLIN: - « Der Film als Ware », Burg Verlag, Basel, 1947.

Peter Bachlin — che fu tra l'altro direttore dell'Archivio cinematografico svizzero a Basilea — ha dedicato un'ampia analisi alle origini, agli sviluppi ed all'evoluzione dell'economia filmica in un volume. Der Film als Ware, che rappresenta il frutto di un'approfondita indagine durata più anni. Anche se l'opera è fiorita durante la seconda guerra mondiale, quando cioè era difficile all'autore procurarsi dati direttamente alle fonti su fenomeni verificatisi nell'economia cinematografica di paesi dai quali la Svizzera era tagliata fuori, non si può negare a questo panorama della cinematografia dal punto di vista me-



ramente economico densità di notizie e nitidezza di esposizione. Il Bachlin sceglie, a punto di partenza per la sua esplorazione, la dottrina marxista e ciò lo trae, per esempio, a ravvisare nell'impiego che nella società capitalistica si fa dell'intensa illusione della realtà derivante dall'immagine cinematografica, un mezzo di cui della società si giova per la propria difesa. Dopo avere rilevato che al film sono possibili tanto una riproduzione della realtà quanto la rappresentazione di una realtà apparente, la quale sfugge la realtà apportandole correzioni conformi a determinati desideri, l'autore sostiene che « la produzione di questa seconda categoria di film occupa nella nostra società lo spazio di gran lunga più ampio ». E prosegue: « Questi film, che foggiano una realtà apparente, adempiono la funzione di surrogato della realtà, in quanto i bisogni collettivi di fantasia, i quali possono essere espressione delle più disparate rappresentazioni collettive di desideri, vengono appagati mediante una tendenziosa falsificazione di fatti e fenomeni naturali, sociologici e psicologici. Questa forma d'impiego del film proviene dalla stessa struttura della società ». Il Bachlin attenua peraltro la gravità di questo capo d'accusa, avvertendo che la produzione e il consumo del surrogato della realtà non si attuano secondo una consapevole intenzione. La peregrinazione attraverso Cinelandia, vista non più come un mondo fantasioso, ma come un'entità economica dominata da leggi inesorabili, viene compiuta dall'autore, ripetiamo, alla luce di una mentalità apertamente marxista, e fin dai primi passi il lettore è perfettamente in chiaro sul portico politico dal quale proviene la sua guida. Se poi il lettore — e tale è il nostro caso — pure non facendo proprie le premesse ideologiche del Bachlin giunge, a lettura ultimata, a conclusioni positive circa il pregio dell'opera quale mezzo di ragguaglio, vuol dire che questo ritratto dell'economia filmica è composto con padronanza compiuta della materia e con un'inevitabile attitudine a cogliere i lineamenti essenziali nel folto intrico dell'evoluzione, non scompagnata da rivalità e da scosse di ogni genere, computata da questo giovanissimo, sempre più importante ramo dell'economia mondiale nel corso di mezzo secolo.

LUIGI CAGLIO

LE RIVISTE Film Review - Tra le riviste serie consacrate agli studi cinematografici, la Film Review, che Roger Manvell dirige per le edizioni "Penguin" di Londra, è certo una delle più meritevoli di essere seguite. La sua periodicità è saltuaria, il suo formato tascabile, le sue pagine fitte di testo e accompagnate da un rilevante numero di tavole illustrative. Abbiamo sott'occhio il numero 7, l'ultimo uscito, che reca la data di settembre, e il suo sommario ci sembra particolarmente ricco. Numerosi, in specie, i saggi monografici storico-critici: di due registi recentemente scomparsi, Sergei Eisenstein e Ernst Lubitsch, si occupano, rispettivamente, Ivor Montagu e H. H. Wollenberg; del cammino di Frank Capra verso la sua utopia sociale è analizzatore Harold J. Salemon; un tentativo (forse il primo) di valutazione dell'apporto allo schermo da parte dei fratelli Marx è fatto da Richard Rowland; un'analisi, l'ennesima di Monsieur Verdoux è dovuta a Roger Manvell. Ma non manca l'esame di problemi: da quello dei rapporti tra l'infanzia e il cinema, che Charles Crichton ha sollevato, valendosi di una esperienza personale (egli è infatti il regista di Hue and Cry). G. Clement Cave parla del film d'attualità, Josef Somlo della prima generazione del cinema, R. K. Neilson Baxter della struttura dell'industria cinematografica britannica, Ernest Borneman dell'attività dell'U.N.E.S.C.O. nel campo del cinema, Rachael Low dell'aspetto sociale del film, Max Knepper dei più recenti orientamenti industriali di Hollywood, John Maddison del film scientifico. Né sono omessi un breve panorama dell'attività creativa nel mondo, a cura di H. H. Wollenberg, ed una rassegna bibliografica, a cura di R. K. Neilson Baxter, oltre ad un editoriale in cui si afferma che « l'attività critica nei riguardi del film è analoga a quella riguardo alla musica e alla pittura ».

Bianco e nero - Nel numero di dicembre di Bianco e Nero la critica e gli studi cinematografici registrano un fatto che può dirsi "storico": infatti Benedetto Croce interviene con la sua autorità in una polemica sul problema estetico del film, promosso da un articolo di Luigi Chiarini. I problemi del cinema italiano sono stati dibattuti anche in Parlamento: interessanti dichiarazioni dell'on. Giulio Andreotti vengono pubblicate nello stesso

fascicolo di Bianco e Nero, che contiene altresì: un saggio completo su Carné, scritto da Michelangelo Antonioni, un saggio su Carl Vincent, un panorama del cinema britannico di Roger Manvell, un ricordo di Eisenstein di John Grierson e, tra l'altro, note e recensioni di Pasinetti, Verdone, Viazzi, Mida e Castello.

El Hogar - Dense di materiale e non poche sono le riviste argentine che si occupano di cinematografo: a carattere d'intrattenimento sulla formula di Life, come El Hogar, o informative, sul tono della nostra stampa tecnica, come Pro Cine. Vediamo gli ultimi numeri pervenuti delle due riviste, che si stampano in Buenos Aires. « Il vero inventore del cinema fu il dotto professor Marey », afferma il corrispondente parigino della rivista, Braulio Solsona, dopo una visita all'Istituto Marey e una illustrazione del « cronofotografo », nato sette anni avanti dell'invenzione di Lumière. Il Solsona si fa fotografare con Don Pedro Nogues, continuatore dell'opera di Marey, ai piedi del monumento innalzato all'opera dell'inventore. Credo che sia la prima volta che il cinema offre il tema a un monumento. Nell'articolo si legge anche un manifesto firmato da sapienti di musei e università di Parigi, Bucarest, Strasburgo, ecc. il quale afferma che « Marey è il creatore della fotografia animata, della cronofotografia analitica e sintetica sopra la banda flessibile trasparente; in una parola del cinematografo ». Lo stesso fascicolo contiene l'articolo di Francisco Madrid, che crede di vedere nel soggetto di Il miracolo un plagio da Valle Inclán (cioè dal racconto Fior di Santità) e una nota di Rene H. Garay: « E' nata una nuova scienza: la filmologia ». Seguono articoli sui vari argomenti non cinematografici, pagine critiche di cinema, teatro, musica e balletto.

Pro Cine - Contiene un articolo sulla filmologia. « La Francia ne è la culla », scrive Paul Guth riferendosi alla seduta costitutiva della Associazione Filmologica tenutasi il 4 novembre 1946. Naturalmente, la parola fu forgiata e consacrata in quella occasione, ma la cosa già esisteva. Un giorno anche questa scienza potrà aver bisogno di illustri firmatari di manifesti, come è avvenuto per il Marey, per rivendicare altri pionieri italiani di trenta anni fa. Per ora limitiamoci a constatare come sia, la filmologia, una parola e una cosa che anche in Argentina ha avuto fortuna. Fra le altre note del fascicolo di Pro Cine segnaliamo: I registi e la libertà di lavoro; Sabotaggio del film europeo in Gran Bretagna; Sintetico panorama cinematografico in Colombia e La tecnica dello scrittore cinematografico di Eugene Deslaw.

Bild und Ton - Anche nell'ambiente tedesco c'è una ripresa fra le riviste cinematografiche specializzate. Mentre a Vienna Willy Forst dirige Der Film, in Germania cominciano a riapparire le riviste tecniche e critiche: le prime capaci ancora di mettere in risalto la preparazione, il rigore, la fruttuosità del lavoro dei tecnici tedeschi, le seconde atte a segnare una rivelazione di nuove intelligenze attente ai problemi del film, dopo lo sterminio hitleriano praticato attraverso l'abolizione della critica, le mostre « d'arte malata », e le camere a gas. Bild und Ton (Immagine e suono) è uscita col primo numero nell'ottobre 1948. Otto Paul Lemke vi studiava taluni aspetti della evoluzione, e spesso anche rivoluzione, dei metodi di ripresa, Roger Rössing si occupava del cinegiornale a colori. P. H. Helgrebe esaminava « gli obbiettivi » e M. E. Kähnert scriveva un In memoria di Griffith. Una parte della rivista era dedicata, infine, alla fototecnica. L'ing. Hans Schulze-Manitius trascriveva una densa Technische Film-Chronick partendosi dagli egizi e assiri, passando dai cinesi e greci, da Leonardo e Dürer, dalle lanterne magiche di Daniel Barbaro e Giovan Battista della Porta, per inoltrarsi nei secoli successivi.

Noue Film Welt - E' un'altra rivista edita dalla Deutscher Filmverlag, che stampa anche Bild und Ton: più illustrata dell'altra, ed anche meno scientifica, si occupa più direttamente dei film: infatti, il numero di settembre reca un pezzo sui Kriminalsfilme e presentazioni di Montecassino, Le diable au corps, Il treno va a Oriente e Blaue wege (russi). Infine un interessante articolo su 50 anni del Teatro d'Arte a Mosca. Nello spirito di Stanislavski, senza firma.

M. V.

CIRCOLI DEL CINEMA

IL NOSTRO articolo del numero scorso sui rapporti tra cineclub e autorità di P.S. dev'essere stato molto tempestivo se proprio mentre la rivista era in corso di stampa ci sono giunte altre segnalazioni di interventi delle Questure, assolutamente fuor di luogo, per impedire o disturbare l'attività dei cineclub.

A Firenze, sorgono settimanalmente delle «grane» per l'assurda richiesta dei «libretti di circolazione» per i film della Cineteca. A Livorno, si è dovuto lungamente discutere per vincere le diffidenze della Questura. A Pisa, sembra che i dirigenti del Cineclub siano sorvegliati personalmente (!!!); il Questore ha proposto di presentare una lista dei film della Cineteca per sottoporla al Ministero degli Interni per ottenere il nulla-osta (!). In altra parte della pagina, segnaliamo le noie avute dal Circolo di Bergamo. Infine, ci è stato scritto che il Circolo del Cinema di Piombino ha dovuto sospendere la sua attività per le difficoltà poste dalla Questura.

Tutto questo ci sembra, oltre che assurdo, anche intollerabile. Non vogliamo ripetere quanto abbiamo già scritto nel numero scorso sul pieno diritto dei Circoli del cinema (organismi culturali e artistici) a svolgere liberamente la loro attività. Vorremmo però che si uscisse da un equivoco grossolano: da una parte, il governo riconosce la Cineteca Italiana, le assegna una sovvenzione in riconoscimento della sua importanza culturale, le accorda le facilitazioni doganali previste dagli accordi internazionali per i film d'archivio; dall'altra, le autorità periferiche dello stesso governo fanno di tutto per impedire o comunque per boicottare la proiezione dei film della stessa Cineteca. Evidentemente, l'equivoco c'è; o siamo in pieno medioevo politico, con vassalli e valvassori che spadroneggiano sulle località loro soggette, infischandosi delle autorità centrali che si barcamena secondo i loro non ancora precisati piani, oppure siamo in pieno medioevo cinematografico perché le cose concernenti questa industria e arte sono lasciate al primo che se ne vuol occupare.

I Circoli del cinema di tutta Italia si sono ormai resi conto del grande compito di difesa della cultura e dell'arte cinematografica che ad essi spetta. Non si tratta più soltanto di proiettare a pochi iniziati un capolavoro della storia del cinema, si tratta di portare la discussione e la polemica tra le masse più larghe del pubblico cinematografico per combattere il film commerciale troppo banale e standardizzato, per difendere e sostenere il film d'arte che viene proiettato alla chetichella, senza pubblicità. Questa loro importantissima funzione, i Circoli del cinema vogliono svolgerla, com'è nel loro diritto, senza difficoltà

o procedere arbitrariamente imposte. Chiedono quindi una chiarificazione in materia. Nello stesso tempo, continueranno a denunciare le imposizioni cui li si vorrebbe assoggettare.

Queste contingenze hanno acuito la coscienza della necessità di un organo nazionale di collegamento e di coordinamento tra tutti i cineclub d'Italia. Occorre rimettere in efficienza la Federazione Ital. dei C.C. o un organismo simile. Alcuni hanno proposto che dette funzioni vengano assunte dalla Cineteca Italiana: di fatto essa fornisce i suoi film retrospettivi a buona parte dei cineclub italiani e quando è necessario interviene a loro tutela, curando altresì che vengano rispettati i principi culturali e di non-commercialità che devono ispirare l'attività di ogni circolo del cinema. Ma noi pensiamo che, pur collaborando strettamente con la Cineteca, l'organo rappresentativo dei cineclub debba essere eletto dai circoli stessi.

Tanto viva è la necessità per i cineclub di scambiarsi le esperienze e di riunirsi che possiamo già annunciare l'iniziativa presa dai Circoli di Arezzo e Firenze di indire un convegno dell'Italia centrale. Sarà un primo passo per arrivare a creare stretti vincoli tra circolo e circolo, per arrivare a una regolamentazione sul piano nazionale.

V. T.

CARRARA. - Programma di febbraio: 6 - *Maskerade*; 13 - *Les nouveaux messieurs* di Feyder; 20 - *Nanouk of the North* di R. Flaherty; 27 - *En vade*.

FIRENZE. - Il Cine Club «Primi Piani» ha ottenuto dal regista Rossellini la copia originale di *Germania anno zero* e, dopo averla proiettata con grande successo ai suoi soci, l'ha inviata ai Circoli di Pisa, Livorno, Lucca e Pistoia. Il 26 genn. ha proiettato *La chienne*. Per i primi di febbraio sono annunciati: 2 - *Le brasier ardent*; 9 - *Mörder Dimitrij Karamazoff*.

GENOVA. - Il «Film Club Genovese» proietterà il 4 febr.: *En vade* e il 18 *La linea generale*.

LIVORNO. - Il «Circolo del Cinema» proietta in febbraio: 2 - *Les nouveaux messieurs*; 9 - *Kermesse eroica*; 23 - *Il monello*. Il segretario del Circolo livornese ci ha scritto per proporre che la rubrica «Retrospettive» di *Cinema* venga particolarmente dedicata ai film distribuiti dalla Cineteca e per i quali esista una scarsa letteratura. (*In linea di massima, d'accordo. Compatibilmente con la disponibilità di materiale fotografico e documentario, si terrà conto di questo comprensibile desiderio dei cineclub.*) La Cineteca Italiana metterà a disposizione i suoi archivi). Quanto all'accordo, di cui abbiamo dato notizia in un numero recente, intervenuto tra

il cineclub bolognese e quello di Ravenna per il libero interscambio dei soci, da Livorno ci scrivono che ritengono inutili simili cose: ogni socio di qualsiasi cineclub, trovandosi in un'altra città, sarà sempre ospite gradito del locale del circolo. (Anche per questo, d'accordissimo).

LUCCA. - In programma per il 13 febbraio: *La chienne* e per il 20 *Mörder Dimitrij Karamazoff*.

MILANO. - La «Cineteca Italiana» comunica di aver iniziato le operazioni di sdoganamento per i seguenti film che le sono giunti dalle consorelle estere e che saranno presto immessi nel circuito dei cineclub: *La passione di Giovanna d'Arco* (1926) di C. Th. Dreyer, *Ocraina* (1933) di Boris Barnet, *Don Chisciotte* (1933 - ediz. orig.) di G. W. Pabst, *Time in the Sun* di Eisenstein (montaggio americano del materiale girato al Messico - inedito per l'Italia), *No Man's Land* (1931) di Victor Trivas, *Ennemi dans le sang* (1932) di Walter Ruttmann, *Jeoffroy de la Mossan* (1934) di M. Pagnol, *Bonanzio Buchario* (1928) con Buffalo Bill, di Norman Taurig, *Craquebille* (1922) di Feyder.

Gli «Amici della Cineteca Italiana» proietteranno: il 1° febr. *Les jeux sont faits* di Delannoy, (anteprima in orig.), l'8 *Les nouveaux messieurs*, il 15 *Siréna* di K. Stékly (Gran Premio della Mostra veneziana 1947).

Davanti a un pubblico di oltre 3000 studenti il «Turismo Scolastico» ha iniziato le sue proiezioni culturali organizzate con la «Cineteca Italiana». E' stato proiettato *Il monello* di Chaplin che ha ottenuto un clamoroso successo. I timori di chi paventava le reazioni di un pubblico turbolento e impreparato di fronte a un vecchio film muto si sono dimostrati infondati: mai con tanta attenzione, quei ragazzi hanno seguito una proiezione cinematografica.

All'«Università popolare», dopo la proiezione di *Il monello* e di *Ragazze in uniforme*, saranno proiettati: il 6 febr. *La linea generale* e il 20 *La chienne*.

NAPOLI. - Il Circolo della Soc. Meridionale di Elettricità proietterà il 10 febr. *Maskerade* di Forst.

PIACENZA. - Il 29 genn. il «Circolo del Cinema» proietterà *La linea generale*.

PISA. - Il «Cineclub» ha in programma: 6 febr. - *Ragazze in uniforme*; 13 - *Il monello*; 27 - *La chienne*.

REGGIO EMILIA. - In programma per febbraio: il 13 - *En vade*; il 20 - *Maskerade*.

SUZZARA. - Gli «Amici Suzzaresi della Cineteca Italiana» hanno proiettato *Sciuscì di De Sica* e *Caccia tragica* di De Santis. L'8 febr. proietteranno *La linea generale*.

TREVISO. - Programma per febbraio: 6 - *Il monello*; 13 - *Ragazze in uniforme*; 20 - *En vade*; 27 - *La linea generale*.

TRIESTE. - Il «Circolo della cultura e delle Arti» proietta: il 9 febr. *La chienne*; il 13 *Mörder Dimitrij Karamazoff*; il 23 *La linea generale*.

VICENZA. - In programma per il 1° febbraio: *La linea generale*.

VETRINA

E' nato il 1° maggio 1947. All'inizio i suoi soci erano 45. Le proiezioni si effettuavano di domenica mattina. Nel corso del primo anno sociale furono presentati film della Cineteca Italiana, del Sovexportfilm e qualche anteprima in lingua originale. Ugo Casiraghi fu invitato a tenere una conferenza sul cinema sovietico: per arrivare a Bergamo, dovette viaggiare in carro-bestia. Nel luglio '47, a Nervi, il Cineclub partecipò al 1° Convegno dei C. C. d'Italia e — nel settembre dello stesso anno, a Venezia — al Congresso sostitutivo della Federazione Italiana dei C.C.

All'inizio del '48, i soci erano un centinaio. I film venivano presentati al microfono, ma soltanto per l'impossibilità finanziaria di stampare dei programmi. Furono effettuate ventidue proiezioni, con trenta film (sette anteprime: Ultima tappa, Gioventù perduta, Antoine et Antoinette, ecc.; ventidue retrospettivi, tra cui la «prima» per l'Italia di Boudou sauvé des eaux di Renoir).

Per il 1948, terzo anno sociale del Circolo, gli animatori del C.C. «La Cittadella» (tra i quali ricorderemo Corrado Tevzi) hanno annunciato grosse novità: una propria sala da proiezione, biblioteca con sala di lettura e prestito a domicilio, bollettino periodico, un ciclo di conferenze. Mediante un ben congegnato accordo, il C.C. di Bergamo ha ottenuto in con-

In questa «vetrina» presenteremo le esperienze più significative dei vari cineclub perché siano largamente conosciute e perché di esse possano profittare gli altri circoli.

CIRCOLO DEL CINEMA "LA CITTADELLA"



BERGAMO

cessione per un certo numero di sere alla settimana una sala semi-inutilizzata: da parte sua, ha provveduto ad acquistare un proiettore (pagamento rateale). Entro il mese di febbraio sarà messo in efficienza un nuovo tipo di schermo fluorescente. Con un'accorta campagna pubblicitaria, i dirigenti del C.C. hanno saputo valorizzare la nuova sala, situata nel centro della città, che permette loro di fare

le proiezioni serali. All'inaugurazione, i soci erano già 250. Dopo la prima proiezione (14 gennaio: *La chienne* di Renoir), si è dovuto decidere di proiettare ogni film per due sere consecutive per poter accettare i nuovi iscritti. I soci pagano una quota annua di 2500 o 3000 lire (anche ratealmente). Le sere del 21 e 22 genn. è stato proiettato *Le diable au corps* (in orig.), il 27 e 28 *Germania anno zero* (in orig. tedesco), il 2 e 3 febbraio sarà proiettato *Les jeux sont faits* di Delannoy (anteprima in orig.). Il C.C. attinge i suoi film retrospettivi alla Cineteca Italiana.

Ad ogni socio viene inviato un originale bollettino-programma contenente i dati tecnici e la trama del film, delle note critiche e la filmografia del regista. Per coprire le spese di carta e di stampa si è riservata una facciata alla pubblicità di una casa di edizioni cinematografiche.

Il quotidiano della Curia locale ha iniziato una campagna contro il C.C. «mettendo in guardia» il pubblico dal partecipare alle proiezioni di film d'arte e di cultura. Si è anche cercato di far intervenire le autorità locali (sindaco e questore), ma il tentativo intimidatorio non è servito.

Al Circolo del Cinema «La Cittadella» auguriamo una sempre più intensa attività, continui successi e una Curia meno... medievale.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

SALVATORE MARTORANA (Castellaccio). Fra cinema e teatro, più che differenza di procedimento tecnico, è differenza di spirito; il modo di raccontare si giova di mezzi dissimili, quindi chi narra deve impossessarsi di questi mezzi ed usarli «secondo natura». E la differenza non si ferma qui; il teatro può anche essere il testo, il cinema è soltanto e sempre il film: sono cose che si dicono molto sovente, sino alla nausea, ma sono terribilmente giuste. Le critiche dei quotidiani non sono le migliori di certo fra quante appaiono in Italia; la fretta nello scrivere il «pezzo», la mancanza di tempo per permettere al critico di riflettere e comporre un giudizio più meditato, e infine la incredibile superficialità di alcuni sono le cause della poca attendibilità di certe recensioni.

MICHELE (Roma). Fai presente la cifra elevata delle quote del Circolo del Cinema di Roma, cui tu e diversi amici avete dovuto rinunciare per quest'anno. Purtroppo una certa convenzione vieta alle associazioni culturali cinematografiche di ammettere gli spettatori mediante il pagamento di un solo biglietto, volta per volta, perché ciò potrebbe sembrare «lucroso» e quindi contrario ai principi dei cineclubs. Per i film russi proiettati in locali periferici, o addirittura ignorati, è vero; una sorta di diffidenza politica induce i noleggiatori e gli esercenti a trascurare molte opere singolari di quella cinematografia, le quali hanno anche il torto — secondo i criteri di cassetta — di non essere abbastanza commerciali.

CARLO ROSELLI (Roma). Ho notato anch'io che una notte a Rio (1941) con Alice Faye, Don Ameche e Carmen Miranda si basava su un soggetto simile a quello di Folies Bergères, interpretato nel 1934 da Maurice Chevalier e Merle Oberon. Escludo che si tratti di un ripiego della casa produttrice allo scopo di sfruttare più volte un canovaccio di sua completa proprietà: infatti il film di Chevalier porta il marchio degli Artisti Associati e quello di Alice Faye è stato prodotto dalla Fox. Credo piuttosto che il soggetto stesso abbia lontane origini, e che nel 1934 si fosse già alla terza o quarta edizione di quella brillante ma sciocca serie di equivoci che forma il «clou» della vicenda. Perché i Fantasmi del mare di de Robertis è stato proiettato prima in un paesino del napoletano, dove i posti al cinema costano quarantacinque lire e poi a Roma, al Capitol, dove la poltrona impone

il sacrificio di 300 lire? La tua domanda tocca uno dei problemi del noleggio, noto supergiù come «l'assaggio della provincia»; si mandano nei piccoli centri, i film di cui si teme l'esito commerciale, si nota la reazione del pubblico e con questi indici apparentemente sicuri si decide la misura della pubblicità da usare nelle grandi città, il sistema di lancio e le eventuali modifiche da apportare al film stesso (un lavoro di forbici accurato — dicono — salva sovente un'opera noiosa). Criteri assolutamente pratici, come vedi. Quanto allo schermo ideale non esistono dimensioni standard; è la distanza dell'ultima fila di poltrone che spesso decide, altre volte si tiene conto delle possibilità luminose della macchina da proiezione e dell'obbiettivo.

GIUSEPPE MOSCATELLI (Genova). Grazie, grazie di cuore per l'entusiasmo.

TIZIANO CRISTANI (Bologna). Ho rivisto in un cinema di Milano, credo al Garibaldi, una di quelle comiche cui tu alludi. Shirley Temple vi compariva giovanissima, infante addirittura, in una parodia della diva celebre. Attori, regista, «yes-men», tecnici, tutti avevano un modesto paio di calzoncini fatto con una pezzuola tenuta insieme da un enorme spillone di sicurezza. E ho visto anche in un'altra sala milanese, forse all'Abruzzi, una vecchia comica dell'«Our Gang» di Hal Roach, con i minuscoli attori che sembra ti stiano tanto a cuore.

GIORGIO SCABBIA (Ferrara). Le critiche che ci hai inviate per averne un giudizio, difettano veramente, come tu dici, della «necessaria esperienza tecnica», ma le osservazioni sul film di Camerini sono acute, e trovo ancor più singolare l'esame di Ladri di biciclette. I difetti dei tuoi brani stanno nell'eccessiva rigidità del linguaggio, un che di liceale e di semi-saggistico che non riesce a togliersi di dosso il peso di alcuni luoghi comuni e di alcuni vizi (ad es. non lasci mai andar soli i sostantivi, il vuoi vedere accompagnati da uno o due aggettivi troppo prevedibili). Nel complesso però il giudizio (mi par quasi d'essere un grafologo per gironaletti femminili!) è buono; fatti la mano a scrivere, come si dice in gergo, e non trascurare i volumi di estetica cinematografica. Aspetto un tuo nuovo saggio tra sei mesi.

NUVOLA (Spoleto). Assolutamente no, il tuo suggerimento non è conciliabile con lo spirito di Cinema.

FRANCO MANINI (Milano). Quan-

do questo numero di Cinema apparirà nelle edicole, la tua domanda circa il doppiato dell'Amleto di Laurence Olivier avrà già trovato da sé una risposta. Il doppiatore del Principe di Danimarca è Gino Cervi. Per quanto riguarda il cinema italiano, mi sembra propenso a considerare più gli ingredienti che il risultato: su questo piano di caparbia critica ogni conversazione è impossibile. Non difendo il «neo-realismo» (che mi sembra talvolta un grosso equivoco) ma le buone opere che questa presunta corrente ci ha date.

RENZO GARBARINO (Genova). Proponi di ristampare i vecchi film come Simpatia canaglia, Folie di Broadway, Oh Susanna, Cortigiana, Amore in corsa, Tormento, Anna Karenina (ed. 1935), Settimo cielo (ed. 1936), Capitani coraggiosi, Capitano Gennalo e altri, e insisti perché essi vengano rimessi in circolazione come s'è fatto in questi giorni per Gli ammutinati del Bounty, Avorio nero, ecc. Non vedo una necessità per tutto questo: i film che tu elenchi non hanno altri pregi che quelli mercantili, e in tema di ristampe vi sarebbero ben altri titoli da suggerire ai rappresentanti romani delle case di Hollywood: il vecchio Le vie della città, Delitto senza passione, Infedeltà, La Calunnia e così via. Ne convieni?

PIERO SOLAINI (Roma). Poiché abiti a Roma, per conoscere il regolamento del Centro Sperimentale di Cinematografia e l'elenco dei requisiti per esservi ammessi, non hai che da comporre il numero 71.397 al telefono e attendere che ti risponda la segreteria. Se è occupato prova il 755.591.

SERGIO TRONCO (Cremona). Dies Irae è stato acquistato dall'Universalia, la casa produttrice di Pablola, e probabilmente resterà negli archivi della società per molti e molti anni, forse per sempre. Alcuni dicono che sia lo scarso richiamo per il pubblico a vietarne la programmazione in Italia, altri invece raccontano una curiosa storia: l'Universalia — nota per certi assunti parareligiosi dei suoi film — avrebbe acquistato il Dies Irae supponendolo a sfondo cristiano, semiliturgico insomma. Ma il film — sempre secondo il dubbio racconto di alcuni dell'ambiente — si sarebbe rivelato invece un'accesa condanna anticlericale. Gli acquirenti l'avevano visto e sentito in edizione originale, e la lingua danese non è molto conosciuta da noi. Ai due film italiani che tu ritieni i migliori del 1948 io aggiungerei La terra trema e — sotto certi aspetti — Germania anno zero.

VASCO (Pesaro). Non ti sembra d'esagerare definendo Danny Kaye «un miracolo»? Ammetto che quest'attore abbia notevoli qualità, sappia recitare (Sogni proibiti è una buona prova) e riesca anche simpatico, ma lo trovo ancor troppo legato al teatro di rivista di dove proviene. Come vinsi la guerra è del 1943 e reca il titolo originale di Up in Arms. Il regista è Elliot Nugent, l'operatore è Ray Rennahan ormai specializzato in film-rivista, al quale dobbiamo anche la chiara e interessante fotografia dell'anziano Folle di Hollywood. Quella canzone che t'ha «fatto impazzire», cantata da Danny Kaye sulla tolda della nave, s'intitola Melody in 4-F, ovvero «Melodia in quattro fa»: è la storia d'un richiamato che cerca di farsi riformare per sordità, piedi piatti, ulcere, ecc. Le uniche parole intelligibili sono «Questionnaire» e «Shad-ap!» (qui mette in burletta il sergente). Il resto è tutto cantato secondo i criteri dei singers di New Orleans, capitale del jazz negro. An-

ziché pronunciare le parole distintamente, Armstrong, Lunceford (ora defunto) e altri preferiscono allungare le sillabe, raddoppiare le frasi, inventare suoni e mugolii: solo così si possono fare variazioni col canto come i suonatori fanno variazioni con gli strumenti. Danny Kaye ha ereditato i principi della cantata «scat», così si chiama, e li ha usati per i suoi numeri del varietà. Melody in 4-F, che è stata presentata in un primo tempo a Broadway nella rivista Let's Face It, secondo l'attore si può trascrivere così: «Git gat gittle, giddle-di-ap, giddle-de-tommy, riddle de biddle de roop, da-reep, ja-san, skeedle de woo-da, fiddle de wada, reep!». Insulso ma gradevole.

A.B.C. (Genova). Sono stati pubblicati in Francia alcuni dialoghi del film di Carné, di cui ricordo l'edizione di Drôle de Drame e di Les visiteurs de soir. Per i libri critici su questo regista, so che Corrado Terzi ha in preparazione un Carné per la casa editrice Poligono, e credo che tu abbia già notato su Bianco e Nero un lungo ed esauriente saggio di Michelangelo Antonioni che è stato, otto anni fa, l'assistente del regista francese.

OMBRA ROSSA (Napoli). Non vedo perché il programma di studio del Centro Sperimentale di Cinematografia ti debba risultare oscuro o comunque misterioso quando, con poca fatica e una spesa minima, scrivendo alla segreteria in Via Tuscolana km. 9, Roma, puoi sapere tutto quello che vuoi. Non credo che al Centro siano «ammessi i candidati che si trovano già sul luogo, negli ambienti della produzione, i quali ne sanno più degli altri solo per averne sentito dire intorno, mentre fanno cilecca quelli che vengono di lontano», come tu asserisci. L'esame condotto dagli insegnanti tende proprio a stabilire se le cognizioni estetiche di quelli del posto sono modeste inaffinate oppure se sono ben radicate al punto da essere chiamate «convinzioni». Come vedi, al Centro non ci sono «handicaps» per chi viene da fuori Roma.

S. F. (Milano). Solo scrivendo alla segreteria del Centro Sperimentale di Cinematografia, in via Tuscolana km. 9, in Roma, potrai avere tutti quegli schiarimenti che la tua particolare questione richiede.

GIUSEPPE PIOVANO (Cacello). Cinema si interesserà sovente al formato ridotto.

FABIO RINAUDO (Palermo). Prima che appaia in Italia la traduzione del libro di Georges Sadoul passeranno almeno sei mesi. Puoi quindi rivolgerti direttamente alla casa editrice francese, La Bibliothèque Française, a Parigi.

MARIO GALIZZI (Bologna). Per «Le Cinema» di Sadoul, vedi la risposta a Fabio Rinaudo. Per molti motivi, noi non possiamo procurare ai lettori i libri stranieri desiderati.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E VENDITE

GIANNI CERRUTI (Via Costigliole, 6 - Torino). Vende i seguenti numeri di Cinema - Vecchia Serie: 32, 61, 71, 73, 92, 117, 146, 147, 164, 167. Vende: Nuovo Cinema n. 2-3; fascicoli di Photoplay e Modern Screen del 1946, 47, 48.

LUIGI MAGLIONE (Rione Duca d'Aosta 16 - Fuorigrotta - Napoli). Mette in vendita le prime tre annate di Cinema - Vecchia Serie.

ALDO RADIMO (via Armadori 3-12 - Genova Sampierdarena). Cede i seguenti numeri di Cinema - Vecchia Serie: n. 23, 25, 26, 27, 29, 30, dal 47 al 73 incluso, dal 75 al 90 incluso. Preferirebbe vendere in blocco.

TIZIANO CRISTANI (Via Lame n. 76, Bologna). Cerca Cinema, Vecchia Serie nn. 36, 44, 68, 72, 73, 74, 77, 81, 110; Bianco e Nero: nn. 4, 8, 9 dell'anno II, e i nn. 2, 11, 12 dell'anno IV.



MICHEL SIMON
ELISA CEGANI
LOUIS SALOU
GINO CERVI
HENRY VIDAL
CARLO NINCHI

MASSIMO GIROTTI
SERGIO TOFANO
PAOLO STOPPA
GUGLIELMO BARNABO
VIRGILIO RIENTO

E' UN FILM UNIVERSALIA
PRODOTTO DA SALVO D'ANGELO
DIRETTO DA
ALESSANDRO BLASETTI
DISTRIBUZIONE WARNER BROS



FABIOLA

CON

MICHELE MORGAN





Campane a martello

GINA LOLLOBRIGIDA - YVONNE SANSON
CARLO ROMANO - CARLO GIUSTINI - CLELIA MATANIA
e con EDUARDO DE FILIPPO
Regia di LUIGI ZAMPA
UN FILM LUX
prodotto da CARLO PONTI

Acerbo